Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

INDIANA UNIVERSITY
SCHOOL OF MUSIC
LIBRARY
Bloomington, Indiana

INDIANA UNIVERSITY LIBRARY

Digitized by Google

INDIANA UNIVERSITY
SCHOOL OF MUSIC
LIBRARY
Bloomington, Indiana

THIS BOOK DOES NOT CIRCULATE

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift

für

Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XLII. Jahrgang.

Mit 12 Musikbeilagen.

Regensburg, Rom, New York und Cincinnati.
Druck und Verlag von Friedrich Pustet.
1909.

Digitized by Google

ML5
.M859
V.42-45

INDIANA UNIVERSITY LIBRARY

Digitized by Google

4/1/59

Inhaltsübersicht

vom 42. Jahrgang 1909 der Musica sacra.

I. Abhandlungen, Aufsätze, Leitartikel.

Gott zum Gruß im neuen Jahr! (Von F. X. H.) S. 1. — † Schloßarchivar P. Edmund Langer. (Von Franz Moißl.) S. 5. — Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen:*) S. 10, 19, 30, 47, 65, 125. — Vom Bücher- und Musikalienmarkte:*) S. 32, 59, 77, 136, 150. — Organaria: I. Literatur:*) S. 33, 61, 102, 141; II. Orgeldispositionen, neue Orgeln: In Ossegg. S. 24; in Dillingen a. D. und in Landshut. S. 103; in Metten. S. 143. — Zur Gymnastik der Stimme. (Von A. Fröhlich.) S. 13. — Kirchenmusikschule Regensburg: Beginn des 35. Kurses. S. 21; Schluß des 35. Kurses. S. 98; Einladung zum 36. Kurs, Haus- und Schulordnung. S. 99; Pfingstausflug nach Landshut—Seligenthal. S. 124; Überschreitung der programmäßigen Schülerzahl. S. 140. — Aufführung des Riedelvereins in Leipzig. (Von Dr. Hugo Löbmann.) S. 22. — Von katholischer Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage. (Von Joh. Hatzfeld.) S. 25, 37. — Choral und Choralausgaben. (Von P. Krutschek und F. X. H.) S. 53. — Haydn-Zentenarfeier in Wien. S. 62; und Nachklänge. (Von Franz Moißl.) S. 87 und 93. — Konzert im Pensionat „Stella Matutina“ in Feldkirch. S. 62. — 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau: Plaudereien über die Feststadt. S. 70, 79; Bildung der Ausschüsse. S. 76; Programm. S. 90; Predigt. S. 110; Stimmen der Presse. S. 114, 128. — Aus fernen Landen. S. 72. — Chor des Bischöflichen Knabenseminars „Kollegium Petrinum“ Urfahr-Linz, Oberösterreich. (Von F. X. Bubendorfer.) S. 100. — Zur Musikbeilage. (Von F. X. H.) S. 104 und 109.

II. Im Lesezimmer.

Mehr Musikpflege in der Schule. (Aus Türmer.) S. 8. — Zum 20. Todestag Dr. Franz Xaver Witts. (Von Dr. Karl Weinmann.) S. 17.

III. Liturgica.

Sanctus—Benedictus! (Von Dr. Andreas Schmid.) S. 2. — Die Litanei zu Ehren des heiligen Joseph. S. 69. — Ist nunmehr das *Benedictus* vor der Wandlung zu singen? (Von L. Bonvin.) S. 97. — Predigt des H. H. Kapuzinerpaters Johann Gabriel Scheibenzuber aus München bei der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins zu Passau. S. 110.

IV. Aus Archiven und Bibliotheken.

Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. I. Historischer Sinn. — Tradition. S. 3 und 15. — II. Rhythmisierte und nichtrhythmisierte Kodizes. Wesen des Rhythmus. S. 34 und 41; (Corrigenda. S. 64.) — Angewandter „Mensuralismus“: Prüfung der Einwände gegen denselben. S. 81; (Corrigenda. S. 124.) — III. Dom Pothiers Begriff vom Rhythmus. — Werden wir uns je verstehen und einigen können? Vortragsregeln. S. 120 und 133; (Corrigenda. S. 152). — IV. Choralmelodie, die Dienerin des Textes? — „Der rhythmische Akzent ist Dehnung?“ — *„Gettare la presente edizione vaticana tra la carta straccia?“* — Ergänzungsfaktum betreffs der Tradition seit dem 12. Jahrhundert. S. 144. (Sämtliche Artikel von L. Bonvin.) — Hiezu: Beilage der Redaktion zu Nr. 11, S. I—VIII. — Die Orgel in der kathol. Pfarrkirche zu Prinkenau. S. 112.

V. Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

Aufführungen: a) kirchenmusikalische: Freiburg i. B. (5 st. Messe von Sychra). S. 92; Landshut-Seligenthal. S. 124; Mainburg (Primiz). S. 92; Ossegg (Orgelweihe). S. 24; Pilsen. S. 123; Urfahr-Linz (Jahresprogramm). S. 100; Altötting, Graz, Assisi, Padova, Bamberg (Charwochenprogramm). S. 57 und 58; b. religiöse und weltliche: Crefeld (Oratorium „Paulus“). S. 107; Deggendorf (Cäcilienfeier). S. 12; Feldkirch. S. 62; Gleiwitz (Tinels „Franziskus“). S. 75; Konstanz (Jubiläum des Cäcilienvereins). S. 24; Leipzig (Riedelverein). S. 22. — **D**ank der Redaktion. S. 36 und Bitte um Nachsicht. S. 140. — **I**lles Akkordtabelle. S. 76. Inhaltsübersicht des Cäcilienvereinsorgans in jeder Nummer; Jubiläen: Neuerscheinungen zum Gedächtnis von F. Mendelssohn-Bartholdy, Gg. F. Händel, J. Haydn bei Chr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde. S. 12; Noch ein Jubiläum (J. G. Albrechtsberger). S. 76. — **K**aiserpreissingen in Amerika. S. 24; Kunstfragen. S. 65. — **O**ffene Korrespondenz. S. 140; *Offertorium in Solemnitate Resurrectionis Domini* von P. Habets für vier Männerstimmen. S. 51. — **P**ersonalnachrichten (Anerkennungen, Auszeichnungen): 50jähriges Priesterjubiläum von Dom Pothier. S. 36; 40jähriges Jubiläum Johann Diebolds. S. 107; Päpstliches Handschreiben an Joh. Plag. S. 64; Rücktritt des Musikdirektors Ant. Förster in Laibach. S. 108; 70. Geburtstag von J. G. Ed. Stehle. S. 36; Auszeichnung F. Dresslers. S. 12; Hugo Riemann-Feier. S. 91; Pilsen, Versammlung des Cyrillusvereins. S. 151. — **T**odesfälle: † P. Edmund Langer. S. 5; † F. A. Gevaert und „Aus dem Testamente Gevaerts“. S. 24; † G. A. Ösch. S. 24; † Sosson, Kanonikus. S. 36; † Jos. Perosi. S. 36; † Beltjens. S. 152. — **U**mfrage von P. Coelestin Vivell in Seckau. S. 12. — **V**om Lande (Diözese Augsburg). S. 106.

VI. Musikbeilagen.

Beilage 1—8, bestehend aus der *Missa XIV* für vierstimmigen gemischten Chor und Orgelbegleitung, Op. 48, von Bruno Stein. S. 76; Beilage 9—12, enthaltend 75 Falsibordoni, 4- und 5st. von Orpheo Vecchi. S. 108.

*) Die Kompositionen und Werke, welche in den mit * bezeichneten Abteilungen besprochen wurden, sind in eigenem Sachregister pag. IV—VIII kurz aufgezählt.

Digitized by Google

Ortsnamen-Register.

Aachen 22.
Altötting 57.
Arezzo 55, 74.
Assisi 57.
Augsburg 106, 114, 119.
Aussig 12, 24, 152.

Bamberg 58.
Basel-Solothurn 22.
Batavia 73, 74.
Berlin 14, 38, 91, 96.
Bern 96.
Bernau 119.
Beuron 62.
Bielefeld 91.
Breslau 22, 75, 113, 119, 120.
Brieg 24.
Brixen 22, 119, 132.
Bromberg 91.
Brüssel 24, 36.
Buffalo 5, 17, 36, 47, 87, 98, 123, 136, 150.
Buitenzorg 72—74.

Cadix 63.
Cambridge 96.
Chile 72, 73.
Cöln 114.
Crefeld 107, 108.

Deggendorf 12, 97.
Dijon 55.
Dillingen a. D. 103.
Dresden 120.
Düsseldorf 24, 64.

Ebenhofen 103.
Edinburg 91.
Eichstätt 87, 97, 119, 132.
Eisenstadt 62, 95, 96.
Ermland 119.

Feldkirch 62—64.
Florenz 91.
Frauenfeld 132.
Freiburg i. B. 92, 107, 119.
Freiburg i. Sch. 62, 96.
Freistadt 114.
Freudenhain-Passau 115.

Gallen St. 36, 55, 121, 122.
Gleichenberg 7.
Gleiwitz 75.
Glogau 92, 112, 113.
Gnesen 22.
Goch a. Rh. 22.
Görz 108.
Graslitz 7.
Graz 18, 57, 96, 104, 119.
Grenoble 97.
Großmehlra 91.

Hacklberg-Passau 115.
Hals b. Passau 72.
Hamburg 91.
Hamm 104.
Haynau 113, 114.
Heidelberg 96.
Heinrichsgrün 7.
Helsingfors 96.
Hertigswalde 113.
Herzogenbusch 22.
Hettstätt 96.
Homburg 117, 119.

Innstadt-Passau 71, 115.

Jungbunzlau 92.

Karlsbad 7.
Kiel 107.
Klein-Oschersleben 25, 37.
Kopenhagen 96.
Klosterneuburg 76.
Komotau 7.
Konstanz 24.
Kotzenau 113.

Laibach 108.
Landshut 103, 104, 124.
La Serena (Chile) 73.
Lauingen 103.
Lecce (Apulien) 22.
Leipzig 22, 75, 91, 96.
Leitmeritz 22, 119.
Lemberg 22.
Leuck-Stadt 24.
Liegnitz 113, 114.
Limburg 119.
Linz 18, 22, 72, 100, 102.
Löschen 113.
London 63, 91, 94, 96, 97.
Ludwigsburg 73.

Mailand 104.
Mainburg 92.
Mariahilf-Passau 71.
Maria Taferl 76.
Maynooth 96.
Melk 76.
Metz 117, 119.
Montecassino 96.
Moskau 75.
München 3, 96, 110, 119, 140.
Münster i. W. 22, 119.

Namur 36.
Neukirchen b. Eger 7.
New York 24.
Niederaltaich 71, 115.
Niederhaus-Passau 128.
St. Nikola-Passau 114.
Nonnengut-Passau 128.

Oberhaus-Passau 71, 72, 115, 120.
Oberwallis 24.
Oppeln 75.
Osnabrück 22.
Ossegg 24.

Paderborn 96, 97, 119, 120, 132, 133.
Padova 58.
Paris 14, 95, 96.
Parma 96.
Passau 54, 63, 70—72, 76, 79—81, 87, 106, 107, 110, 114—119, 128—133, 140.
Pilsen 123, 124, 151.
Plattling 114.
St. Pölten 117, 119.
Prag 7, 22, 119, 151.
Preßburg 96.
Prinkenau 112—114.

Raab 76.
Regensburg 7, 18, 21, 22, 24, 54, 56, 62, 73, 90, 96—99, 110, 115—120, 124, 129—133, 140.
Reichenberg i. Böhmen 8, 97.
Reims-Cambrai 55.
Reuttenberg 98.
Roermond 152.
Rom 36, 54, 64, 91, 96, 98, 104.
Rottenburg 119.

Sagan 114.
Salzburg 94, 95.
Santiago 73.
Schlackenwerth 7.
Schwanenstadt 119.
Seckau 12, 62, 96.
Seligenthal-Landshut 124.
Semarang 73, 74.
Siebenbürgen 22.
Sitten 119.
Soerabaia 73, 74.
Solesmes 5, 55, 121.
Sondershausen 91.
Speyer 117, 119.
Sprottau 113, 119.
Steinhausen 36.
Straßburg 56, 96, 117, 119.
Stuttgart 140.

Tetschen 6, 7.
Thommendorf 113.
Tiraspol 22.
Tortona 36.
Trient 22, 119.
Trier 119, 140.
Tübingen 91.

Urfahr-Linz 100, 102.

Valparaiso 73.
Venedig 7.
Vitoria (Spanien) 22.

Waldau 113.
Washington 96.
Weipert 6.
Weltevreden 74.
Wien 7, 18, 62, 87—97, 108, 130.
Wiesbaden 91.
Würzburg 119.

Zengg 108.
Zermatt 24.

Digitized by Google

Alphabetisches und Sachregister

der im 42. Jahrgang (1909) der Mus. s. angezeigten und besprochenen Kompositionen und Werke.

1. Messen.

Bäuerle, H., siehe Palestrina.
Bottigliero, Ed., Op. 50. 2 Mst. u. O. S. 47.
Deschermeier, Jos., Op. 64. 2 Oberst. u. O. (Harm.). S. 47.
Diebold, Joh., Op. 104. 4 gem. St. S. 47.
Donini, Agostino. Festmesse. 4 gem. St. m. Org. S. 11.
Ebner, Ludw., Op. 45. 2 gl. St. m. O. (2. Aufl.). S. 66.
Elsenheimer, Dr. M. J. *M. B. M. V.* 4 gem. St. u. O. S. 19.
Goicoëchia, Vinz. *M. B. M. V.* 3 Mst. m. O. S. 126.
Haller, M., Op. 6a. 4 Mst. u. O. (4 Pos.) (5. Aufl.). S. 66.
— — Op. 7a. 2 gl. St. m. O. (33. Aufl.). S. 47.
— — Op. 8a. 2 gl. St. m. O. (14. Aufl.). S. 20.
— — Op. 23. 2 gl. St. m. O. (6. Aufl.). S. 126.
— — Op. 101. 2 Ober- u. 4 Mst. S. 67.
— — Op. 102. 2 Oberst. u. O. S. 126.
Hegmann, C., Op. 6. 4 gem. St. (u. *Tantum ergo*), 5 gem. St., Ten. S. 47.
Hohn, W., Op. 7. Alt u. 3 Mst. S. 67.
Kagerer, Chr. B., siehe Mitterer.
Kaspar, B. *M. in Dominicis Adventus et Quadragesimae.* 4 gem. St. S. 126.
Keldorfer, Viktor, Op. 60. 4 gem. St. m. O. u. Orch. S. 20.
Kimovec, Franz. 4 gem. St. m. O. S. 20.
Kofler, Georg, *M. Ave Jesu.* 4 gem. St. S. 126.
Lobmiller, Theodor. *M.* in *D.* 4 Mst. u. O. S. 20.
Meuerer, J. G., Op. 57. 4 gem. St. m. O. u. Orch. S. 21.
— — Op. 59. 4 gem. St. u. O. S. 30.
— — Op. 61. 1st. u. O. S. 68.
Mitterer, Ign. (Kagerer). Orgelstimme zur Festmesse, Op. 150. S. 68.
Mitterer, Ign., Op. 18b. 4 gem. St. m. O. (2. Aufl.). S. 127.
Moortgat, A. *Recitatio textus liturgici in M. solemni comitante Organo.* S. 48.
Müller, Anton, Op. 3. Alt u. 2 Mst. m. O. S. 21.
Müller, Joh., Op. 8. 4 gem. St. S. 30.
Müller, Otto. Leichte Messe. 4 Mst. m. od. ohne O. S. 48.
Nekes, Fr. Op. 50. 4 Mst. S. 68.
Palestrina (Bäuerle, H.). 3 Messen. 5 gem. St. (Ten.). S. 31.
Plag, J., Op. 56. 4 Mst. m. O. S. 68.
Ponten, Ant., Op. 25. 4 gem. St. S. 32.
— — Op. 26. 2 Männerst. m. O. S. 127.
Schäfer, M. J., Op. 4. 4 Mst. S. 48.
Scheel, J. N., Op. 11. 4 gem. St. S. 48.
— — Op. 15. 4 Mst. S. 48.
Scheel, Jos., Op. 6. 2 Oberst. m. O. S. 49.
Schiffels, J., Op. 9. 4 Mst. (2. Aufl.). S. 68.
Schweitzer, Joh., Op. 26. 2 Oberst. (4 gem. St.) u. O. (8. Aufl.). S. 49.
Scorra, Adolf, Op. 3. 4 gem. St. S. 49.
— — Op. 6. 4 Mst. S. 127.
Singenberger, J. Cäcilienmesse, 4 gem. St. m. O. (4. Aufl.). S. 49.
— — Messe zu Ehren der heil. Familie: a) 3 Mst. m. O. (3. Aufl.); b) 4 gem. St. m. O. (2. Aufl.). S. 127.
Stehle, J. G. Ed. Preismesse. 2 Oberst. od. 4 gem. St. m. O. (19. Aufl.). S. 128.
Surzynski, Dr. Jos., Op. 26. 4 gem. St. S. 49.
Tassi, T., Op. 12. 1st. m. O. (H). S. 49.
Veith, J. J., Op. 15. 2 gem. St. u. O. S. 50.
Vranken, P. J. Jos., Op. 36. Sopr., Ten., Baß u. O. S. 49.
Wessel, Ed., Op. 4. 5 gem. St. (Bar.). S. 50.
Wiltberger, Aug., Op. 132. 2 Mst. u. O. S. 128.
Zoller, Gg., Op. 67. 2 Oberst. u. O. S. 51.

2. Requiem.

Allmendinger, K., Op. 7. 4 gem. St. (2. Aufl.). S. 10.
Bäuerle, H., siehe Palestrina.
Balena van, J. G., Op. 4b. 4 Mst. m. O. S. 10.
Bonvin, L., Op. 90. Resp. u. *Libera* nach der Vatikanischen Ausgabe mit musikalischem Rhythmus u. Orgelbegleitung. S. 10.
Diebold, Joh., Op. 37. 1st. u. O. (Neubearbeitung). S. 11.
Goller, V., Op. 64. 1st. u. O. (H.). S. 19.
Haller, M. Zweites Supplement zu Op. 9. *Dies irae.* 2 gl. St. u. O. S. 66.
— — Op. 9. 2 gl. St. m. O. (10. Aufl.). S. 126.
Palestrina (Bäuerle). *Requiem*, 5 gem. St. (Ten.). S. 31.
Witt, F. X., Op. 35b. 1st. m. O. (2. Aufl.). S. 51.
Zieglmeier, Martin, Op. 2. Vier *Libera*, 4 gem. St. m. O. S. 128.

3. Latein. Motetten, Gradual., Offert. etc.

Amatucci, Paul. Die wechselnden Gesänge für die 3. Weihnachtsmesse und für den Neujahrstag. 1st. m. O. S. 10.

Digitized by Google

Bas, Jul., siehe Frescobaldi.
Bonvin, L., Op. 86. 7 Festoffertorien und 2 Fastengesänge. 4 gem. St. S. 30.
Cantica sacra. Von Hauber-Ett-Witt-Mayer (6. Aufl.). S. 20.
Deschermeier, Jos., Op. 34. Nr. 5, *Ecce sacerdos* 4 gem. St. m. O. S. 47.
Elsenheimer, Dr. M. J. *Terra tremuit.* 6 gem. St. (4 Ober- u. 2 Mst.). S. 19.
— — *Haec dies* (Grad.). 4 gem. St. m. O. S. 19.
Ett, C., siehe *Cantica sacra.*
Frescobaldi, H. (Bas). Zwei Motetten. 3 gem. St. u. O. S. 19.
Haller, M., Op. 18. Zehn Motetten. 2 gl. St. u. O. (4. Aufl.). S. 20.
Hauber, M. J., siehe *Cantica sacra.*
Lipp, Alban. Zwölf Offertorien. (2. Heft) und zehn Offertorien (3. Heft). 2 Oberst. m. O. S. 48.
Mayer, F. X. *Stabat mater.* 5 gem. St. (Baß). S. 67.
Mayer, Mich., siehe *Cantica Sacra.*
Pagella, J. *Tertia Anthologia vocalis.* 63 Gesänge. Alt u. 3 Mst. S. 30.
Polleri, G. B. *Tota pulchra es.* Alt und 2 Mst. m. O. (H). S. 31.
Rampis, Pankratius. *Ecce sacerdos.* 4 gem. St. m. O. S. 48.
Schmidlin, August und Georg. *Jubilemus Deo.* 60 Motetten, Alt u. 2—4 Mst. S. 68.
Singenberger, Joh. *Oremus pro Pontifice nostro.* 2 Oberst. (4 gem. St.) m. O. S. 49.
Weirich, August. Introiten u. Communion. 3 Hefte. 4 gem. St. m. O. S. 50.
Wiltberger, Aug., Op. 128. *Angelus Domini.* Solo u. 3 Oberst. m. O. S. 50.
Witt, Fr., siehe *Cantica sacra.*

4. Latein. Hymnen, Psalmen, Litaneien etc.

Auctor ign. Psalm *Miserere* und *Canticum Benedictus.* S. 125.
Bentivoglio, Julius. Hymnus: *Jesu, Redemptor omnium.* 3 Mst. u. O. S. 10.
Braun, P. Alf. Herz Jesu-Litanei u. Motett. 4 gem. St. m. O. S. 66.
Calegari, *Tantum ergo,* Op. 248. 1- od. 2st. m. Org. S. 11.
Furmanik, J. Matutinen für das Weihnachtsfest und für den Ostersonntag. 4 m. u. 4 g. S. 125.
Haberl, siehe Vecchi.
Haller, M., Op. 50. 12 euchar. Gesänge. 2 gl. St. m. O. (9. Aufl.). S. 66.
— — Op. 77. Herz Jesu-Litanei. 2 gl. St. m. O. (2. Aufl.). S. 66.
— — Op. 100. Lauret. Litanei. 4 Mst. m. O. S. 20.
— — Op. 103. *Cantus in hon. S. Josephi.* 2 u. 3 gl. St. u. O. S. 126.
Hegmann, C. In Op. 6. *Tantum ergo.* 5 gem. St. (Ten.). S. 47.
Koenen, Friedr., Op. 20a. Lauret. Litanei. 4 Oberst. S. 30.
— — Op. 25a. Lauret. Litanei. 4 Mst. (3. Aufl.). S. 67.
Niesser, Jos. Drei Votivvespern. 4 gem. St. S. 21.
Otaño, N., S. J. Zwei *Tantum ergo.* 4 gem. St. m. O. S. 31.
Pfeiffer, Theod., *Regina coeli.* 4 gem. St. m. O. S. 48.
Scheel, Joh. N., Op. 14. Acht *Pange lingua.* 4 Mst. S. 49.
Schmidt, Dr. Fr. *Te Deum.* 3 Oberst. S. 127.
Valdes, Jul., Op. 6. *Salve Regina.* 2 Mst. m. O. u. *Ave admirabile Cor Jesu.* Sopr. u. 2 Mst. m. O. S. 69.
Vecchi, Orpheo (Haberl). 75 Falsibordoni. 4 u. 5 gem. St. S. 104.
Witt, Fr. X., Op. 10a. *Te Deum.* 4 gem. St. m. O. u. 4 Tromb. ad lib. (6. Aufl.). S. 69.
— — Op. 13b. Namen Jesu-Litanei. 2 gl. St. (4 gem. St.) m. O. (3. Aufl.). S. 69.
Zieglmeier, Martin, Op. 1. Sechs *Veni Creator.* 4 gem. St. m. O. S. 128.

5. Mehrstimmige deutsche Kirchengesänge und Volksgesangbücher.

Diebold, Joh., Op. 83. Zehn Marienlieder. 2 gl. St. m. O. od. 4 gem. St. S. 59.
Haller, M., Op. 32. Mariengarten. 34 Marienlieder. 1-, 2- oder 3st. m. O. od. H. (14. Aufl.). S. 151.
— — Op. 66a. Liederkranz. 15 Herz Jesu-Lieder. 1-, 2- u. 3 Oberst. m. O. od. H. (4. Aufl.). S. 151.
Hohn, W., Op. 2. Vier Marienlieder u. *Tantum ergo.* 2 Oberst. m. O. S. 59.
Nekes, Franz, Op. 49. Gelöbnis. 4 Mst. (u. 8st. Blechmusik). S. 32 u. 59.
Olmeda, Frederico. *Coleccion de Canciones populares sagradas.* S. 32.
Piel, Pet., Op. 80b. Liederrosenkranz zu Ehren des heil. Antonius, und Op. 97a zu Ehren des heil. Franz Seraph. 1st. m. O. (H). S. 33 u. 59.
Seitz, Friedr., Op. 10. Die Passion. Oratorium. Soli, Chor u. Orch. S. 33 u. 60.
Unger, R., Op. 28. Zwei Trauergesänge. 4 Mst. S. 60.
Verheyen, J., Op. 9. Seele Christi, heilige mich! 3 Frst. u. O. (H.). S. 33 u. 60.

6. Orgel- und Harmoniumkompositionen.

Birkedal-Barfod, L. Orgelalbum. S. 143.
Bossi, C. Ad., Op. 33. Zehn Stücke für Harm. (od. O.). S. 33 u. 61.
Dethier, M. Gaston. Zwei Konzertstücke für O. S. 102.
Erb, M. J., Op. 75. Zwölf Nachspiele für O. S. 33 u. 61.
Gruber, Jos., Op. 188. Sechs Präludien für O. und
— — Op. 189. Zehn Weihnachtspräludien. S. 33 u. 61.
— — Op. 190. Sechs Trauerpräludien. S. 141.
— — Op. 189. Sechs feierliche Orgelstücke. S. 141.
— — Op. 193. Sechs Postludien über *Ite missa est.* S. 141.
— — Praktisches Handbuch für Organisten. 2. Bd. (2. Aufl.). S. 102.
Haas, Joseph, Op. 25. Suite für Orgel. S. 143.
Karg-Elert, Sigfried, Op. 37. Entrata für O. S. 143.
— — Op. 48. *Sanctus* für O. u. Violine. S. 1.
— — Op. 65. Choralimprovisationen für O. Heft 3. S. 143.
Krygell, Joh. Adam, Op. 31. Legende für Violine u. O. S. 143.

Digitized by Google

Mathias, Dr. F. X., Orgelbegleitung zum *Commune Sanctorum*. S. 141.
Mathison-Hansen, Friedr. *Passacaglia* für O. S. 103.
Mayerhofer, P. Isidor. Übungen zur Pedal-Applikatur für O. S. 141.
Monar, Op. 15. 68 Festvorspiele für O. S. 142.
— — Op. 32. Sonate für O. S. 33 u. 61.
— — Op. 39. Variationen für O. S. 142.
— — Op. 40. *Alleluja*. Tonstücke für O. S. 142.
— — Op. 41. *Lauda Sion*. Toccata für O. S. 142.
— — Op. 42. Phantasie für O. S. 142.
Romano, Elisabeth. Fünf Präludien für O. od. Harm. S. 142.
Roth, Hermann. Präludium, Chaconne u. Doppelfuge für O. S. 143.
Schlichting, Wilh., Op. 25. Fünf Feststücke für O. S. 142.
Schwarz, Anton, Op. 23. 160 Originalkompositionen für O. S. 103.
Sjörgen, Emil, Op. 49. Präludium u. Fuge für O. S. 143.
Terrabugio, Gius., Op. 106. Fuge für O. S. 103.
Weil, Aug., Op. 2. Neunzig Vor- und Nachspiele für O. S. 142.
Wick, Bruno, Op. 1. Drei Tonstücke für O. od. Harm. S. 143.

7. Theoret., ästhet., geschichtl. Werke.

Adler, Dr. Guido. Festrede zur Haydn-Zentenarfeier in Wien. S. 136.
Burkert, Otto-Kothe-Forchhammer. Führer durch die Orgelliteratur. S. 33 u. 77.
Drinkwelder, Otto. Praktische Winke zur Einführung der neuen Choralbücher. S. 136.
Ernst, Paul, siehe Wiedermann.
Felini, Richard-Weinmann Karl. *Storia della Musica sacra*. S. 34.
Forchhammer, siehe Burkert.
Gabl, J. Der Chorsänger. Eine Gesanglehre mit Übungen. S. 136.
Gauß, siehe Möhler.
Haller, M. Vade mecum für den Gesangunterricht (12. Aufl.). S. 151.
Hartmann Ulrich, siehe Schmidt, Dr. Heinrich.
Heemstede van, Leo-Paul Alberdingk. Ein Lebensbild. S. 137.
Hesse, Max. Deutscher Musikerkalender für 1910. S. 137.
Keppler, von, Dr. Paul Wilhelm. Mehr Freude. Betrachtungen. S. 137.
Kothe, siehe Burkert u. Procházka.
Kataloge: Baer, Breitkopf & Härtel. Liepmannssohn, Pustet, Schmidt, Schwann, Steinmeyer. S. 140.
Kirchenmusikalisches Jahrbuch, siehe Weinmann.
König, Anton. Geschichte des Liederkranzes Oberndorf a. N. S. 33 u. 77.
Kothe, siehe Burkert, sowie Procházka.
Kugler, Karl. 100 Übungen zur Einführung in den zweistimmigen Gesang. (2. Aufl.). S. 137.
Löbmann, Hugo. Die Gesangbildungslehre. Inaugural-Dissertation. S. 137.
Mark, David. Leitfaden zum Gesangunterricht. S. 33 u. 77.
Möhler, Dr. A.-Gauß, O. Kompendium der kath. Kirchenmusik. S. 33 u. 77.
Monatschrift für Schulgesang, siehe Wiedermann.
Musikerkalender, siehe Hesse.
Niederheitmann, Fr., siehe Vogel.
Patin, Wilhelm August. Niceta als Schriftsteller und Theologe. Inaugural-Dissertation. S. 138.
Procházka, Rudolf, von-Kothe, Bernhard. Musikgeschichte. S. 33 u. 78.
Riemann-Festschrift. S. 138.
Riemann, Hugo. Musiklexikon. (7. Aufl.). Heft 2—8, 14—28 (Schlußheft). S. 34, 78 u. 138.
Riesemann, von, Oskar. Die Notation des altrussischen Kirchengesanges. S. 138.
Rodenkirchen, Joh. Weiterbildung der Choralnotation. S. 34 u. 78.
Schefold. Enquête über die Besoldungsverhältnisse der katholischen Organisten, Chorregenten und Sänger in der Diözese St. Gallen. S. 138.
Schmidt, Dr. Heinrich und Hartmann Ulrich. Richard Wagner in Bayreuth. Erinnerungen. S. 139.
Schmitz, Dr. Eugen. Richard Wagner. S. 139.
Schott, P. Anselm. Das Meßbuch der hl. Kirche. (12. Aufl.). S. 34 u. 78.
Schwartz, Rudolf. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908. S. 139.
Seyboth, Leonard. Geschichtlicher Rückblick auf die Tätigkeit des Regensburger Liederkranzes. S. 34 u. 78.
Stegger, Anton. Dr. Witt, ein unsterblicher Held. S. 34 u. 78.
Storck, Dr. Karl. Geschichte der Musik. (2. Aufl.). 1.—7. Lieferung. S. 139.
Vogel, Dr. Emil-Niederheitmann, Friedrich. Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. S. 33 u. 78.
Wagner, Dr. Peter. Elemente des gregorianischen Gesanges. S. 34 u. 79.
Weinmann, Dr. Karl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 22. Jahrgang. S. 34 u. 79.
— — siehe Felini.
Wiedermann, Fr.-Ernst Paul. Monatschrift für Schulgesang. S. 34 u. 140.

8. Kompositionen für Schule, Haus, Konzert etc.

Attenhofer, Karl, Op. 142. Weihnachtslied. a) 4 Mst. b) 4 gem. St. S. 32 u. 59.
Bauckner, Arthur. Fünf Männerchöre. S. 32 u. 60.
Beethoven, L. van, siehe Giordano.
Beliebte Chorgesänge, siehe Pilland.
Beliebte Männerchöre, siehe Pilland u. Schwarz.
Burger, Max. Zwei Bearbeitungen von Mozartschen Ouvertüren für Streichorchester, Klavier u. Orgel oder Harmonium. S. 61.
Damm, Gustav-Schneider, Bernhard. Liederbuch für Schulen. (28. Aufl.). S. 32 u. 60.
Fenn, Ferdinand. Wiegenlied der hl. Maria. 1st. mit Klav. S. 32 u. 59.
Gerok, Karl-Streiter, Lambert. Papsthymne. 1st. mit Klav. S. 32 u. 59.
Giordano, Umberto. Drei Meister-Ouverturen. Partiturausgabe. S. 32 u. 61.
Gößler, Wilhelm, Op. 18. Lied für vierst. Männerchor. S. 32 u. 60.
Gulbins, Max, Op. 53. Drei biblische Weihnachtsbilder, für Violinchor, Orgel (Harm.) u. Klavier. S. 151.

Digitized by Google

Hartmann, von An der Lan-Hochbrunn. Oratorium. Die 7 letzten Worte Christi am Kreuze. S. 32 u. 59.
Hegmann, C., Mazurka für Klav. S. 32 u. 61.
Hohn, Op. 3. Variationen für Streichquartett. S. 61.
— — Op. 4. *Adagio cantabile.* Für Violine, Cello, Harm. (Org.), Klav. S. 61.
— — Op. 6. Preis des Schöpfers. 4 Mst. u. Soli, Klav. od. Harm. S. 59.
Karg-Elert, S., Op. 66. (3 Nummern.) 1st. mit Violine u. Harm., O. od. Klav. S. 151.
Kases, Hans, Op. 2. Acht geistl. Lieder. 1st. mit Klav. S. 32 u. 59.
Köhler-Wümbach, W., Op. 36. Zur Christfeier. S. 151.
Mendelssohn, B. F., siehe Giordano.
Mozart, A. W., siehe Burger u. Schünemann.
Nagler, Fr., Op. 24. Zwei lyrische Stücke für Streichorchester u. O. S. 151.
— — Zwei Vortragsstücke für 3 Violinen, Cello, Orgel (Harm.) u. Klav. S. 151.
Pilland, Jos., Op. 57. Weihe der Nacht. Alt u. 2 Mst. S. 33 u. 61.
— — Op. 58. Herr, es will Abend werden! 4 gem. St. S. 33 u. 61.
— — Morgenwanderung. Vierstimm. Männerchor. S. 33 u. 60.
Pracher, Max, Op. 16, 18, 20a, 22. 1st. Lieder mit Klav. S. 33 u. 61.
Preinfalk, Karl, Op. 2. Zehn Weihnachtslieder. 1st. mit Harm. od. Klav. S. 150.
Rafael, Fr., siehe Weinwurm.
Reiter, Jos., Op. 71. *Tantum ergo* und *Ave Maria.* 4 Mst. S. 33 u. 60.
Schneider, Bernhard, siehe Damm.
Schünemann, Dr. Gg. Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. S. 32 u. 61.
Schwarz, Oskar, Op. 20. Der Mutter. Männerchor mit Baritonsolo. S. 33 u. 60.
Sluničko, Joh., Op. 66. Drei Weihnachtsstücke für Violine u. Klav. S. 33 u. 61.
Stange, Max. Lasset die Kindlein zu mir kommen. 1st. m. Klav. od. O. S. 151.
Streiter, Lambert, siehe Gerok.
Vögeli, Fritz. Elegie. 2st. m. O. od. Klav. S. 151.
Weber, C. M. von, siehe Giordano.
Weinwurm, Rud.-Rafael, Fr. *Ave Maria.* 4 gem. St. S. 33 u. 60.
Wesseler, Herm., Op. 52. Der hl. Ludgerus. Oratorium. Soli, gem. u. Männerchor, Klav. oder Orchester. S. 60.
Wiltberger, Aug., Op. 131. Die heilige Weihnacht. Kantate, für Solo, gem. Chor m. Harm. u. Klav. S. 150.
Winter, G., Op. 57. Zwölf alte deutsche Volksweihnachtslieder. 2st. u. Klav. (ad lib.) S. 151.

Digitized by Google

1909. Regensburg, am 1. Januar 1909. Nr 1.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Gott zum Gruß im neuen Jahr! (Von F. X. H.) — *Liturgica: Sanctus — Benedictus!* (Von Dr. Andreas Schmid.) — Aus Archiven und Bibliotheken: Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. I. Historischer Sinn. — Tradition. Von P. Ludwig Bonvin. (Schluß folgt.) — Schloßarchivar P. Edmund Langer †. Von Franz Moißl. — Im Lesezimmer: Mehr Musikpflege in der Schule. (Aus Türmer.) — Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: Karl Allmendinger; Paul Amatucci; J. G. van Balen; Julius Bentivoglio; P. Ludwig Bonvin; C. S. Calegari; Johann Diebold; Agostino Donini. (Fortsetzung folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Umfrage von P. Cölestin Vivell, O. S. B. in Seckau; Aussig, Auszeichnung Ferdinand Dreßlers; Cäcilienfeier in Deggendorf; Neuerscheinungen zum Gedächtnis von F. Mendelssohn-Bartholdy, Gg. Fr. Händel, J. Haydn bei Chr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde. — Inhaltsübersicht von Nr. 12 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 1.

Gott zum Gruß im neuen Jahr!

Wer hat nicht am Jahresschluß frohe und schmerzliche Erinnerungen an seinem Geiste vorüberziehen lassen? Die Gedanken des Dirigenten, Organisten, Sängers beim Jahresschluß und *Te Deum*, des Gesanglehrers insbesondere, waren trotz schlimmer Erfahrungen im Laufe des dahingeschwundenen Jahres sicher auch von Hoffnungsfreudenblümchen umschlungen. Im Sopran hofft er auf Nachwuchs, im Alt ahnt er größere Treffsicherheit, im Tenor ist eine kreischende Stimme ausgeschieden und eine weiche, biegsame eingetreten, im Baß denkt er mit Wonne an das breite, ihm zu Gebote stehende Fundament. Seine Hoffnungen und Wünsche vereinigen sich in dem Vorsatz, dem Gesangschor den größten Teil seiner Arbeit und Sorge zuzuwenden; nach jedem Jahre nimmt er unverdrossen die neue Arbeit auf, nicht entmutigt durch die Tatsache, daß auf dem Gebiete der Gesangsbildung stete und stetige Arbeit allein jene Erfolge schafft, die beim Gottesdienste die wahre Andacht fördert, zum Leben anregt und auch äußere Erfolge erzielen wird. Ideale allein sind imstande, die Kirchenmusik zu bessern oder die gute auf der Höhe zu halten. Diese Ideale können jedoch nicht aus menschlichen und irdischen Motiven kommen, sondern nur aus geistigen und übernatürlichen.

Beim Umräumen meiner Bibliothek in ein größeres Lokal fiel mir soeben eine Schrift des berühmten Wiener Hofpredigers E. J. Veith: „Balsaminen"[1]) in die Hand, in welcher Denkreime aus den Papieren eines musikalischen Junggesellen (Organisten) folgendermaßen lauten (S. 107):

„Den heiligen Glauben in Acht mir nimm,
Der sey Dir, o Mensch! die echte Prim;
Die Hoffnung auch erhalte gesund,
Sie ist auf der Scala die wahre Secund;
Zum göttlichen Willen kling', o Herz!
In gehorsamer Liebe die reine Terz;
Trifft Mühe Dich und Arbeit hart,
So denke: dieß ist die rechte Quart;
Sey Deinem Nächsten friedlich gesinnt,
Und stimme zu ihm die reine Quint;
So oft Du Vertrauen auf Gott erweckst,
Stärkt Dich alsbald die harmonische Sext;
Auch wie ein wunderheilsam Recept
Verehre des Unglücks schneidende Sept;
Sey mäßig in Worten, Speis' und Schlaf.
So ruft Dich der Herr zur höhern Octav;
Dann hörest Du seine Stimme schon,
Dann tröstet Dich süße die himmlische Non."

Wenn in dieser Stimmung vom ersten bis zum letzten Tage des Jahres 1909 das *Ut re mi fa sol la si* von jedem Chormitglied unverdrossen geübt, gesungen und gespielt

[1]) Mit Beiträgen von F. L. Z. Werner. Regensburg, G. J. Manz. 1837.

Digitized by Google

wird (es dürfen schon auch chromatische und enharmonische Intervalle eingeschaltet werden!), dann wird auch das folgende Jahr für die Kirchenkomponisten, Chorsänger und Organisten ein gesegnetes und heilvolles sein.

Das wünscht die Schriftleitung, welche die alte Einteilung: „Leitartikel, *Liturgica*, Aus Archiven und Bibliotheken, Im Lesezimmer, Neue und früher erschienene Kirchenkompositionen, Vom Bücher- und Musikalienmarkte, Vermischte Nachrichten und Mitteilungen" beizubehalten entschlossen ist.

Dieselbe ersucht durch freiwillige und honorierte Beiträge um Beihilfe und Unterstützung.

F. X. H.

Liturgica.

Sanctus — Benedictus.

1. Der Prophet Isaias schildert, wie Seraphim auf den Stufen des Thrones um Gott herstanden und wie der eine dem andern zurief: Heilig, heilig ist der Herr, Gott der Heerscharen, die ganze Erde ist voll seiner Herrlichkeit.[1]) Und es erbebten die Schwellen der Türen vor der Stimme der Rufenden und das Haus ward voll des Rauches (Glorie).

Noch großartiger lautet das *Benedictus* aus Ps. 117, 26. Dieser Psalm wurde gedichtet, nachdem Jehovah das Volk Israel aus der Babylonischen Gefangenschaft erlöst hatte, zur Einweihung des zweiten Tempels 516 v. Chr. Das Volk zieht mit Lulabim (Palmzweigen) in der Rechten mit dem König Zorobabel an der Spitze jubelnd in den Tempel ein und wird vom Priesterchor begrüßt mit den Worten: „Gesegnet, der da kommt im Namen des Herrn."

Beide Texte — *Sanctus* und *Benedictus* — haben also einen imposanten, hehren Ursprung.

2. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß beide Teile schon seit apostolischer Zeit in den Ritus der Meßfeier eingeschoben wurden. Der heil. Evangelist Johannes erzählt, er habe im Himmel die Worte gehört: Heilig, heilig, heilig ist der Herr, der Allmächtige.[2]) Da der ganze himmlische Kult, wie ihn der Seher beschreibt, das Gepräge des irdischen kirchlichen Kultus an sich trägt, so legt sich die Ansicht nahe, es sei das Trisagion *(Sanctus)* schon zu Apostelszeiten in den Meßkanon eingeschaltet gewesen. Sei dem wie ihm wolle, soviel ist gewiß, daß unser Lobpreis schon in den ältesten Liturgien des 4/5. Jahrhunderts sich findet, in jener des Jakobus, Chrysostomus, Basilius, sowie in der armenischen, mozarabischen und ambrosianischen. Cyrillus, Bischof von Jerusalem, gibt um 380 den Neugetauften als Grund an, warum das dreimalige Heilig gebetet werde: Wir sprechen diese von den Seraphim zu uns gekommene Lobpreisung Gottes deswegen, damit wir uns im Lobgesange mit den überweltlichen Heerscharen vereinigen.[3]) Dieser Grund findet eine Bestätigung in der vielzitierten Stelle des heil. Chrysostomus: Sobald du rufen hörst, laßt uns gemeinschaftlich beten *(una voce dicentes)*; sobald du siehst, daß die Vorhänge herabgelassen werden, stelle dir vor, als neige sich der Himmel herab und die Engel stiegen hernieder.[4]) Aus all diesen Quellen ersieht man, daß der Lobgesang *Sanctus* üblich war: allein es gab Missalien und Diözesen, welche ihn nur in feierlichen Messen *(missae publicae)* beteten. Nun gebot eine Synode von Vaison 529, es sollten diese Worte auch in Fastenmessen und in *Requiem* nicht fehlen, weil „diese süße und erwünschte Stimme" nie Langeweile erzeugen könne.

Wenn es nach dem Gesagten schon nahe liegt, daß *Sanctus* seit apostolischer Zeit in der Messe gesungen oder doch rezitiert wurde, so darf noch mit mehr Grund diese Ansicht bezüglich des *Benedictus* festgehalten werden; denn es finden sich ja diese Worte, wie bereits erwähnt, in Ps. 117, d. h. in dem großen Hallel, welches Christus beim letzten Abendmahl mit den Aposteln sang, ehe er an den Ölberg ging und die Konsekrationsworte sprach. Nicht mit Unrecht suchte Professor Dr. Bickell in seinem Schriftchen Messe und Pascha auf Grund des Hallelgebetes in der Opferliturgie nachzuweisen, daß hier ein Zusammenhang mit dem jüdischen Pascharitus bestehe. Gegen den apostolischen Gebrauch des *Benedictus* in der Liturgie spricht der Umstand, daß es in der klementinischen Liturgie, welche in den apostolischen Konstitutionen beschrieben ist,[5]) gar nicht enthalten ist, ebenso nicht in der Markusliturgie und in der Meßerklärung des Cyrillus von Jerusalem;[6]) dagegen steht es wieder in der mozarabischen Liturgie und in dem 1881 zu Oxford von Warren edierten Stowe Missal des 6. Jahrhunderts und schon mit dem zweimaligen Zusatz *Hosanna in excelsis.*[7])

3. Nach den heutigen Bestimmungen rezitiert der Priester das *Sanctus — Benedictus* allein oder in einem levitierten Amte gemeinsam mit den Leviten, aber nur halblaut, weil der Text nicht für das Volk berechnet war, sondern nur für die mitzelebrierenden Priester, derzeit noch für die Leviten. Wurde das *Sanctus* gesungen, so lag nahe, dasselbe vom gesamten Volke singen zu lassen, weil ja der Priester am Schlusse der Präfation das Volk auffordert, in gemeinsamer Stimme *(una voce)* den dreieinigen Gott zu lobpreisen. Diese Praxis erwähnt Gregor von Tours c. 581 in seiner Lebensgeschichte des heil. Martinus, indem er erzählt, während „das ganze Volk zum Lobe

---

[1]) Is. 6, 3. [2]) Off. 4, 8. [3]) Catech. myst. V n. 6.
[4]) Chrys. hom. III. in ep. ad Ephes. Migne gr. 11 p. 29. [5]) VIII c. 12.
[6]) Cat. myst. V n. 6. [7]) Warren, liturgy and Ritual p. 234.

Digitized by Google

des Herrn das *Sanctus* sang", sei ein Mädchen wunderbar geheilt worden.[1]) Nach einem andern Berichte sangen die „Priester mit dem Volke;"[2]) nach dem zweiten römischen Ordo mußten die Subdiakonen allein in Rom den Gesang besorgen.[3]) Nach Ordo Rom XI. n. 20 (12. Jahrhundert) und einer Predigt des Missionärs Berthold von Regensburg (gest. 1272) scheint es noch im 13. Jahrhundert üblich gewesen zu sein, daß die Gläubigen das *Sanctus* sangen; denn nachdem er den Gesang erwähnt hat, setzt er bei: Also sollt ihr Gott anrufen. Sicherlich entstand die Praxis, daß der Chor heute allein das *Sanctus* singt, durch die weitere Ausdehnung des polyphonen Gesanges.

4. Nun möge die Frage erörtert werden, welche zu vorliegendem Artikel die nächste Veranlassung gegeben hat, nämlich die Frage: Soll das *Benedictus* vor oder nach der Wandlung gesungen werden: Schon in früherer Zeit war die Antwort schwankend und nach dem gegenwärtigen Stande ist sie scheinbar in ganz widersprechender Weise gelöst. Grundsatz ist nach Caer. ep. II 8 n. 70 und nach dem *Motu proprio* Pius X. vom 22. November 1903,[4]) daß der Gesang *Sanctus* vor der Wandlung beendet sein muß, ehe der Priester die Hostie elevieren darf, ja der Zelebrans soll in diesem Punkte sogar auf die Sänger Rücksicht nehmen. Weil nun in Pontifikalämtern das *Sanctus* in der Regel in reicherer polyphoner Form gesungen wird, so bestimmt das erwähnte amtliche Buch „Caeremoniale" für Bischöfe, das *Benedictus* nach der Wandlung zu singen[5]) und in ähnlicher Weise kann ein Dekret der S. R. C. 12. Nov. 1831 ad 31 n. 2682, 22. Mayi 1894 ad 3 n. 3827 gedeutet werden, sowie die Vorrede zum *Graduale Romanum „de modo utendi"*, d. h. der *Editio Medicaea*. Entgegengesetzt der *Medicaea* bestimmt nunmehr die *Editio Vaticana*, welche nach der Vorrede 7. Aug. 1907 offiziellen Charakter hat: Nach Ende der Präfation setzt der Chor das *Sanctus* etc. fort. Während aber das Sakrament eleviert wird, schweigt der Chor und betet mit den übrigen an. Von einem *Benedictus* ist weiter keine Rede mehr. Nach dieser Bestimmung soll also das *Benedictus* dem *Sanctus* unmittelbar nachfolgen. Daß diese Auffassung die richtige ist, ersieht man auch daraus, daß *Sanctus* und *Benedictus* im Ordinarium der Messe nicht durch Doppelstriche ||, sondern nur durch einfachen | Strich getrennt sind. Es besteht also offenbar zwischen dem Caeremoniale ep. und der *Editio Vaticana* ein kontradiktorischer Gegensatz.

Was soll nun ein Chordirektor in der Praxis tun? Hat er eine mehrstimmige Messe mit längerem *Sanctus* aufgelegt, so lasse er das *Benedictus* nach der Wandlung singen; in Choralmessen aber befolge er die Vorschrift der Vaticana, weil *Sanctus* und *Benedictus* leicht vor der Wandlung gesungen werden können und, musikalisch in derselben Tonart gehalten, ein zusammenhängendes Ganzes bilden.

5. Zum Schlusse sei noch kurz die Übersetzung des *Benedictus* besprochen. Das Wort *venit* kann im Deutschen heißen „der da kommt" oder „der gekommen ist". Auch das hebräische Wort *habo* ist in gleicher Weise doppelsinnig und für unseren Zweck nicht entscheidend. Wird nun das *Benedictus* vor der Wandlung gesungen, so empfiehlt sich die Übersetzung „der da kommt" in der Wandlung; nach der Wandlung dagegen ist entsprechend die zweite Version „der gekommen ist". Jedenfalls ist der ganze Lobspruch auf Christum zu beziehen und nicht auf einen Christen, welcher dem Meßopfer beiwohnt, wie Kössing befürwortet.

München. Dr. Schmid Andreas, Universitätsprofessor.

Aus Archiven und Bibliotheken.

Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

I. Historischer Sinn. — Tradition.

Gewisse Anhänger des Notengleichmaßes im Choral sind gleich bei der Hand, Andersdenkenden „historischen Sinn und Verständnis für geschichtliche Entwicklung" abzusprechen, oder ihnen „Mangel an Rücksichtnahme auf die Tradition" vorzuwerfen.

Was nun den alten Vorwurf betrifft, so frägt man sich unwillkürlich, worin denn dieser geheimnisvolle, nur wenigen Auserwählten in Erbpacht gegebene Geschichtssinn wohl bestehen mag. Würden die Choralisten, welche dem liturgischen Gesang den ursprünglichen, zu seinem Wesen gehörenden musikalischen Rhythmus im Prinzip wieder geben wollen, die geschichtliche Tatsache leugnen, daß im 12. Jahrhundert dieser Rhythmus in Vergessenheit geraten ist, daß er einem andern der Willkür anheimgegebenen Rhythmus und großenteils gar einem rhythmuslosen Vortrag im Gleichmaß der Noten Platz gemacht hat; oder wenn die Liebhaber des Sprachgemäßen im liturgischen Gesang nicht anerkennen wollten, daß im Mittelalter die Choralkomponisten und -Sänger sich im Vergleich zu uns aus der sprachwidrigen Behandlung des Gesangtextes wenig machten, wie es z. B. die so oft vorkommende melismatische Belastung und Hervorhebung sowohl der auch im akzentuierenden Latein kurz ausgesprochenen Silben,[6]) als der einfachhin unbetonten Wortteile darbietet; wenn die Mensuralisten historisch feststehende Gepflogenheiten aus bekannten, sie bedingenden oder entschuldigenden Umständen nicht, wie jeder andere Geschichtskundige, zu erklären vermöchten, so könnte man ihnen allerdings mit Recht einen Mangel an historischem Sinn zur Last legen. Wenn sie aber diese Tatsachen vollauf anerkennen, jedoch die sich darin kundgebende Musikpflege, als

---

[1]) Mart. mirac. II 1 C. Migne lat. 71 p. 947. [2]) Herard. cap. 16. Hard. V p. 451.
[3]) Ordo rom. II n. 10. [4]) Tit. VII. 22. [5]) Caer. ep. II 8 n. 71.
[6]) Z. B. die mittlere Silbe in einem Proparoxytonon, wie „Dominus".

Digitized by Google

dem gegenwärtigen Stand der Kunst nicht mehr entsprechend, als objektiv fehlerhaft und daher für die heutige Praxis ungeeignet oder weniger passend ansehen; wenn sie z. B. die gegenwärtig allerdings geringe Aussicht auf Erhörung habende Bitte stellen wollten, eine Verbesserung der Textverteilung vornehmen zu dürfen,[1]) so läßt oder ließe sich in diesem Verhalten eine Mangelhaftigkeit ihres historischen Sinnes mit bestem Willen nicht ermitteln. Oder muß man etwa, um nicht als historisch rückständig zu gelten, sich zu einer Vortragsmanier entschließen, einfach weil es geschichtlich erwiesen ist, daß sie in einem Zeitabschnitt mehr oder minder in Übung war und weil eine heutige Choralpartei nun gerade für sie eine dem Musiker unerklärliche Liebhaberei an den Tag legt.

Merkwürdig, während man dem Postulat der sprachgemäßen Textunterlage und Akzentuierung der Melodie die historische Tatsache eines früheren anderen Gebrauches entgegenhält, will man von der ebenfalls historisch feststehenden Tatsache des ursprünglich musikalischen Rhythmus im Choral praktisch nichts wissen, obwohl durch Anwendung dieses rhythmischen Prinzips die Wunde geheilt würde, die dem Choral durch Verlust dieses Rhythmus in seinem Wesen geschlagen wurde, und so dieser Gesang nicht mehr, wegen des Fehlens eines der musikalischen Hauptelemente, wie ein Aschenbrödl auf dem Gebiete der Musik abseits stehen müßte.

Einigermaßen verwandt mit dem soeben besprochenen Vorwurf ist der andere, der sich auf die Tradition bezieht. Tradition! Das ist eines der Schlagworte, die diejenigen, welche sie stets im Munde führen, gleichsam in hypnotischen Zustand versetzen, oder mit denen man sich und anderen Sand in die Augen streut. Der Tradition zuliebe soll also der Musiker sich für einen rhythmuslosen Vortrag begeistern!

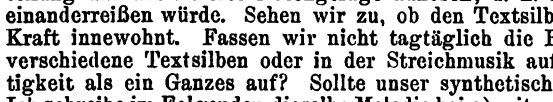
Tradition ist gleichbedeutend mit dem deutschen Wort: Überlieferung. Zur richtigen Einschätzung einer Überlieferung ist nun sicherlich die Frage: „Was denn überliefert werden soll", von größter Wichtigkeit. In unserem Fall handelt es sich um die Überlieferung der liturgischen Musik, und wohl ganzer, in ihrem Wesen vollgültiger Musik, nicht eines denaturalisierten und den künstlerischen Absichten der Urheber widersprechenden Vortrags. Wie P. A. Lhoumeau *(Études de chant grégorien)* sich ausdrückt, „die Tradition legitimiert die Umbildungen, welche das Wesen der gregorianischen Kunst nicht alterieren, sondern die Gesänge nur variieren". Nur eine solche Überlieferung verdient praktische Befolgung; eine andersgeartete hat vom künstlerischen Standpunkt aus bloß in dem Grade Wert, als sie noch einige Trümmer der ursprünglichen Wesenheit herüberrettet.

Das Gesagte entspricht nicht nur einer gesunden künstlerischen Anschauung, sondern auch den positiven kirchenbehördlichen Anordnungen. Ich hatte schon in einem andern Artikel Gelegenheit, die diesbezüglichen Äußerungen Sr. Eminenz des Kardinal-Staatssekretärs Merry del Val anzuführen, der in einem vom 3. April 1905 datierten Schreiben dem Präsidenten der päpstlichen Choralkommission die Absichten des Heiligen Vaters kundgab, und die legitime, wahre Tradition dahin präzisierte, daß dieselbe „die wesentlichen Merkmale der gregorianischen Musik bewahren müsse . . ., so daß die ursprüngliche Reinheit nicht verloren gehe". Dies hatte schon direkt Pius X. selbst sagen wollen, als er im *Motu proprio* vom 25. April 1904 für die Herstellung der Vatikanischen Ausgabe die Weisung gab, daß außer den ältesten Handschriften auch die rechtmäßige Überlieferung der späteren Jahrhunderte berücksichtigt werde. Also nicht das Überlieferte einfachhin kommt in Betracht, sondern die rechtmäßige Überlieferung, d. h. eine solche, die uns das Überlieferungsobjekt in seinem Wesen unversehrt, in einer Form darbietet, die dasselbe um keine seiner wesentlichen Elemente bringt. Nun aber bietet die oratoristische Vortragsform des Chorals infolge des Gleichmaßes der Noten und des Mangels an wirklich eigenen dynamischen Akzenten das Bild der Rhythmuslosigkeit dar;[2]) Rhythmus ist aber ein wesentliches Element der Musik, er ist ihre Seele, oder, wie die alten Griechen sich ausdrückten, das Männliche und Belebende in der Musik. Ohne Rhythmus haben wir eine Ruine vor uns.

Die Kürzung oder Ummodlung der ausgedehnten Melismen, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert vorgenommen wurde und in der Medicäa vorliegt, wird als ein Abfall von der wahren

---

[1]) Es möge hier sogleich der Einwurf berücksichtigt werden, daß nämlich eine neue Silbenverteilung das überlieferte Notengefüge auflösen, d. h. Noten, die zu einer Gruppe zusammengehören, auseinanderreißen würde. Sehen wir zu, ob den Textsilben wirklich diese auflösende und gruppensprengende Kraft innewohnt. Fassen wir nicht tagtäglich die Bestandteile einer Notengruppe, die im Gesange auf verschiedene Textsilben oder in der Streichmusik auf verschiedene Bogenstriche verteilt ist, mit Leichtigkeit als ein Ganzes auf? Sollte unser synthetisches Auffassungsvermögen nur beim Choral versagen? Ich schreibe im Folgenden dieselbe Melodie bei a) mit sprachlich fehlerhafter, b) mit korrekter Textunterlage:



Bieten sich da nicht dem Musiksinn eines jeden Zuhörers die unter der Klammer stehenden Noten in beiden Fällen als melodisch zusammengehörend dar? — Im Choral findet sich übrigens eine solche verschiedenartige Textbehandlung der Neume tatsächlich vor. Theoretisch sagt es uns Guido von Arezzo im 15. Kapitel seines Mikrologs: „Bald, so schreibt er, trägt eine einzige Silbe eine oder mehrere Neumen, bald auch verteilt sich die Neume auf mehrere Silben". Praktisch lehren es uns z. B. manche Stellen in den vorfindlichen Anpassungen derselben Melodie an verschiedene Texte.

[2]) Ich werde im zweiten Teil dieses Artikels hierauf näher zu sprechen kommen.

Digitized by Google

Tradition perhorresziert; was nun gestützt auf neuaufkeimende ästhetische Erwägungen und Anschauungen über Ausdruck und textgemäße Gestaltung der Musik damals am Melodiematerial geschah, das war fünf Jahrhunderte vorher aus Vergeßlichkeit und Unbeholfenheit in ganz unkünstlerischer und radikalster Weise am Rhythmus dieses Melodiematerials verübt worden: dieser frühere abwechslungsreiche Rhythmus in Noten von verschiedener Dauer wurde zum einförmigen Gleichmaß zugestutzt und verflacht und so praktisch zerstört. Und eine solche Vortragsmanier, welche die Musik eines ihr so wesentlichen Elementes beraubt, wird nun als eine Großtat der Tradition gepriesen und dem heutigen Musiker allen Ernstes zugemutet!

Der oratoristisch verarmte Choralvortrag könnte also keineswegs als ein rechtmäßig überliefertes Objekt angesehen werden, selbst dann nicht, wenn der rhythmisch unversehrte Choral auch nur ein einziges Jahr in Übung gewesen wäre, und der oratoristische ihn in all den folgenden Jahrhunderten abgelöst hätte. Die Choralgeschichte ist aber weit entfernt, ein solches Mißverhältnis der sich gegenüberstehenden Vortragsgepflogenheiten darzubieten. Von dem 11. Jahrhundert zurückblickend finden wir im ersten Jahrtausend keine Spur des Systems des Gleichmaßes; bei allen Musikschriftstellern, von Aribo, Berno, Guido, Hucbald an bis zurück zum heil. Augustin[1]) im 4. Jahrhundert, hören wir nur von proportionell abgemessenen langen und kurzen Noten; und wenn in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts von der Nivellierung des Notenwertes die Rede ist, so geschieht es mit dem Ausdruck des Bedauerns über den Abfall von der Überlieferung früherer besserer Zeiten. Erst vom 12. Jahrhundert an sehen wir die eigentliche Choralrhythmik und die Bedeutung der verschiedenen Notenfiguren nach und nach derart in Vergessenheit geraten, daß Ende des 13. Jahrhunderts Elias Salomon in den letzteren nur eine graphische Verzierung erblicken konnte, die nichts mit dem Gesange zu tun hat, *„ad decorem et honestatem positionis punctorum et notae libri, non ad cantandum, ut videtur“*. Durch die im mehrstimmigen Organum erworbene Gewohnheit verdunkelt, war nun allerdings die Choralrhythmik vielfach dem Gleichmaß der Noten gewichen, aber — und hierauf möchte ich nun besonders aufmerksam machen — neben dieser Ausführung im Gleichmaß läuft parallel in den folgenden Jahrhunderten ein Choralvortrag nach Noten verschiedener Dauer. Dieser Vortrag gibt zwar nicht die ursprüngliche Rhythmik getreu wieder; er steht aber im Gegensatz zum System des Gleichmaßes, so daß die Tradition, welche als die Trägerin des letztgenannten Systems gilt, selbst in den Jahrhunderten der Verfallzeit durchaus nicht als allein — ja vielleicht nicht einmal als vorherrschend bezeichnet werden kann.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N. Y. Ludwig Bonvin, S. J.

(Schluß folgt in Nr. 2.)

Schloßarchivar P. Edmund Langer †.

Anknüpfend an die im Cäcilienvereinsorgane 1908, S. 132 veröffentlichte Mitteilung über den Tod Edmund Langers sei es mir gestattet, dem verdienstvollen Manne, der ein halbes Menschenalter lang so eifrig und so erfolgreich für die Geschicke unserer Kirchenmusik tätig gewesen ist und dessen scharfem Geiste es vorbehalten war, in die Reformfragen und „strittigen“, d. i. mehrdeutigen Angelegenheiten — insbesondere auf liturgischem Gebiete — Licht zu bringen, einige schlichte Worte der Erinnerung zu widmen.

[1]) Dr. P. Wagner (vergl. „Über Choralrhythmus“ in „Zeitschrift der J. M. G.“, 1908, S. 163 und auch Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1908, S. 193) ist allerdings der Ansicht, daß es nicht angeht, Augustinus und gar noch ältere Schriftsteller, wie „Aristides Quintilian, Priscian und andere Autoren, um ihr Zeugnis für den Rhythmus des 9., 10. und 11. Jahrhunderts zu befragen“. Er bedauert, daß ihm der Sinn für eine derartige Methode abgeht. Nun, als eigentliche Zeugen eines um mehrere Jahrhunderte späteren Tatbestandes werden diese alten Autoren selbstverständlich nicht vorgeführt; es ist aber sicherlich unbedenklich, diese Autoren zu befragen, wenn es sich z. B. um allgemeingültige, von der Zeit unabhängige Begriffsbestimmungen und Prinzipien handelt, wie es diejenigen bezüglich des musikalischen Rhythmus sind. Das Wesen des letzteren bleibt im 9.—11. und auch im 20. Jahrhundert, was es zur Zeit der altklassischen Griechen war, nämlich sinnlich unmittelbar wahrnehmbare „Ordnung von Zeitteilen“. Und sollte es nicht auch jetzt noch geraten sein, sich die Lehre des im 4. Jahrhundert schreibenden heil. Augustinus zu überlegen, „demzufolge“ die gesetzmäßige Abmessung und rhythmische Bewegung der Töne gerade der Musik eigentümlich ist, . . . und diese letztere nur nach eigenen Maßen die Wortsilben dehnt und kürzt?“

Indem man in solchen Dingen diese alten Schriftsteller befragt, handelt man ebenso angemessen wie ein Philosoph des 20. Jahrhunderts, der zur Präzisierung stets gültiger metaphysischer Begriffe den vorchristlichen Aristoteles zu Rate zieht. Was tuen denn die Oratoristen, Dom Pothier und ganz Solesmes, wenn sie zur Erklärung ihres sogenannten oratorischen Rhythmus, allerdings mit wenig Glück, Cicero und Quintilian herbeiziehen? [„Mit wenig Glück;“ denn der oratorische Rhythmus eines Cicero und eines Quintilian ist nichts weniger als eine Wortordnung im Gleichmaß der Silben, sondern, wie diese Autoren ausdrücklich hervorheben, eine solche nach metrischen Längen und Kürzen.] Zudem, da die mittelalterlichen Choralschriftsteller auf die Rhythmuslehre eines heil. Augustin und der altklassischen Autoren hinweisen, so ist man wohl berechtigt, diese ihre Gewährsmänner sich näher anzusehen. Es wurde ferner in der Kirche schon vor dem 9.—11. Jahrhundert, ja schon in den Anfängen der Christenheit gesungen; die Entstehungszeit sehr vieler Choralstücke verliert sich ins graue Altertum.

Digitized by Google

Edm. Langer hat namentlich während der letzten 40 Jahre in die kirchenmusikalischen Reformbewegungen mit Erfolg eingegriffen, musikwissenschaftliche und liturgische Fragen aufgerollt und diesbezügliche Irrtümer beseitigen geholfen; ein Mann, der in diesen Dingen stets seinen kerzengeraden Weg ging und vermöge seines großen Spezialwissens und gründlichen Fleißes zu den Schlagfertigsten seines Faches gehörte. Aber so lebhaft sich Edmund Langer als Kritiker und Polemiker gab — ich gebrauche letzteres Wort hier ohne jedweden ominösen Beigeschmack — so wenig trat er im öffentlichen Leben hervor. In stiller Abgeschiedenheit widmete er sich in den letzten 30 Jahren fast ausschließlich den im Schlosse zu Tetschen an der Elbe (Böhmen) ihm anvertrauten archivalischen Forschungen, als deren Ergebnis eine „Mittelalterliche Thunsche Hausgeschichte" erscheinen sollte, und die denn auch zum teil bereits im Druck vorliegt.

Er war ein Kind des böhmischen Erzgebirges. Im Jahre 1834 als Sohn eines Schuhmachers und Bürgers in Weipert geboren, besuchte er die dortige Pfarrschule, wurde dann privatim für die Prüfung aus der Hauptschule, sodann für die aus

---

Ist es da nicht ganz am Platze, so weit zurück als möglich bei den christlichen Musikschriftstellern Erkundigungen einzuziehen, um womöglich zu erfahren, wie in diesen fernabliegenden Jahrhunderten gesungen wurde und was man damals über den Rhythmus der Musik dachte und lehrte. Und wenn wir da nirgends eine Spur des sogenannten Rhythmus im Gleichmaß der Noten entdecken, so darf wohl dieses Faktum erwähnt und gewürdigt werden. Die im Altertum und Mittelalter wie heute sich vorfindende Rezitativform der Lesungen und ähnlicher Stücke repräsentiert nicht eine solche Spur; denn einerseits ist ein Rezitativ noch lange nicht gleichbedeutend mit Gleichmaß der Töne; ein sprachgemäßes Gesangsrezitativ gibt eben die Dehnungsverhältnisse der Textsilben wieder; andererseits ist man auf der Suche nach dem der eigentlichen, vollwertigen Musik eignenden Rhythmus, so wird man vernünftigerweise nicht bei dem musikalisch rudimentären Rezitativ anfragen, das sich ja mehr als Sprache denn als Musik gibt, sondern man wird bei entwickelten Melodieformen Umschau halten.

Wenn die Kirchenmusik damals ein ganz anderes Rhythmusprinzip in ihrem Gesang befolgt hätte, als sonst rings um sie gang und gäbe war, so würden die christlichen, zum Teil bischöflichen und klösterlichen Autoren bei Behandlung dieses Gegenstandes doch sicher einmal darauf zu sprechen gekommen sein: der täglich in Kirche und Kloster gepflegte Kirchengesang mußte ihnen sicher mehr am Herzen liegen als der weltliche oder derjenige der altklassischen Heiden.

Und hier möge eine nicht unwichtige Bemerkung eingeschaltet werden. Mit Ausnahme der durch den Organalgesang bewirkten Nivellierung der Notendauer im Choralvortrag seit dem 12. Jahrhundert ist sowohl die Praxis als die Theorie aller Zeiten und aller Völker einig im Vortrag der Musik nach proportionellen langen und kurzen Noten. Hieraus folgt, daß ein solcher Rhythmus als das Naturgemäße in der Musik anzusehen ist. Dieser Rhythmus ist also in possessione; um ihn seines Besitzes verlustig erklären zu dürfen, müssen positive Beweise dafür erbracht werden, daß er seinen Rechtstitel praktisch eingebüßt hat. Für das 12. Jahrhundert und die folgenden läßt sich in der Choralgeschichte der Beweis, zum Teil wenigstens, erbringen. Wo sind aber die Beweise für die früheren Jahrhunderte? In diesem Zeitraum legen im Gegenteil sowohl die Choralschriftsteller als die Neumen der ältesten Kodizes positives Zeugnis für den musikalischen Rhythmus ab. (Vergl. *Musica sacra* 1908, Nr. 9/10.) Bis auf weiteres ist es also angebracht, auch wo die Autoren schweigen, für den der Musik naturgemäßen Rhythmus einzutreten; und wenn wirklich eine Stelle eines alten Autors sowohl einen der Mensur günstigen Sinn als einen solchen zugunsten des Äqualismus zuläßt, so ist es nichts als billig, bis zur Erbringung des Beweises für das Nichtnaturgemäße zur Annahme des ersteren Sinnes zu neigen.

Es wurden oben die ältesten Kodizes erwähnt. Es sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß gegen ihre Heranziehung für die heutige Praxis Dr. P. Wagner „grundsätzliche Bedenken erhebt", „weil es unlogisch ist und einseitig, für die Rhythmik Dokumente nutzbar machen zu wollen, die wir nach ihrer tonalen Seite nicht lesen können, und die Rhythmik (? L. B.) der Handschriften abzuweisen, ohne die wir vom traditionellen Choral so gut wie gar nichts wüßten". (Vergl. Zeitschrift der J. M. G. IX, S. 163).

Vorerst: Pius X. sagt doch in seinem schon erwähnten *Motu proprio* vom 25. April 1904, die gregorianischen Gesänge „sollen in ihrer Unversehrtheit und Reinheit gemäß der Fassung der ältesten Handschriften wiederhergestellt werden;" wenn er dann hinzufügt: „so jedoch, daß dabei eine besondere Rücksicht genommen werde auf die rechtmäßige Überlieferung, die in den im Laufe der Jahrhunderte entstandenen Kodizes enthalten ist usw., so soll das wohl nicht heißen: Man berücksichtige die ältesten Kodizes, die allein den Rhythmus verzeichnen, gar nicht, und bringe nur was die späteren arhythmischen Handschriften enthalten.

Ferner, wo zeigt sich denn die Unlogik und Einseitigkeit, wenn wir aus jeder Handschriftenklasse gerade dasjenige holen, was allein sie zu bieten vermag; aus den ältesten Kodizes mit ihren rhythmischen Neumen, den Rhythmus, aus den späteren rhythmuslosen diastematischen Kodizes das in ihnen klar enthaltene Melodiematerial, welches ihrerseits die Neumenhandschriften nur sehr undeutlich, wenn auch immerhin dergestalt bieten, daß sie wenigstens zur Kontrollierung der diastematischen Handschriften und zum Erweis der Identität der in den beiden Handschriftenklassen enthaltenen Melodien benutzt werden können?

Digitized by Google

der 1. und 2. Gymnasialklasse vorbereitet, trat $12^1/_2$ Jahre alt in die 3. Gymnasialklasse zu Schlackenwerth bei Karlsbad ein, im Herbst 1847 in die 4. zu Komotau, woselbst er bis 1852 das Obergymnasium absolvierte, worauf er in das Prager theologische Seminar eintrat. 1856 wurde er zum Priester geweiht, kam zuerst als Interimskaplan auf einige Monate nach Graslitz, dann nach Heinrichsgrün. Eine Erkrankung der Lunge nötigte ihn, 1863 in den zeitweiligen Defizientenstand zu treten. Zur Behebung des Übels brachte er den folgenden Winter in Venedig, 14 Wochen auch in Gleichenberg zu. Nach der Rückkehr wurde er Kaplan bei St. Heinrich in Prag, ging dann wieder nach Venedig, und zwar als provisorischer deutscher Kaplan, welche Stelle er 7 Monate lang versah. Nur die Abtretung Venedigs seitens Österreichs war die Ursache, daß er von der mittlerweile erfolgten definitiven Anstellung dort keinen Gebrauch mehr machen konnte. In seine Diözese zurückgekehrt, wurde er 1866 zuerst Pfarradministrator, dann Pfarrer in Neukirchen bei Eger. Von hier aus wurde er mit den kirchenmusikalischen Bestrebungen im nahen Regensburg bekannt. Im Herbste 1868 siedelte Langer nach Prag über, um die Katechetenstelle an der Ursulinen-Mädchenschule zu übernehmen, mit der noch 2 Jahre lang das Amt eines Religionslehrers an der öffentlichen Lehrerinnenbildungsanstalt verbunden war. Das Katechetenamt in Prag versah er durch 10 Jahre, bis in den Sommer 1878. Da sich um diese Zeit bei ihm ein Bronchialleiden anspann, das ihm die Ausübung des Amtes bald ganz unmöglich gemacht haben würde, nahm er das Anerbieten Sr. Exzellenz des Grafen Friedrich von Thun an, die Stelle eines Archivars und Bibliothekars im Schlosse Tetschen zu übernehmen. Schon im September 1878 trat er den neuen Posten an und wirkte auf ihm bis zu seinem Tode. Er hatte hier Gelegenheit, nicht nur das schon früher (1876) als deutsches Organ des Vereins „Christliche Akademie“ gegründete Blatt gleichen Namens durch 26 Jahre bis 1901 zu redigieren, sondern auch das für die praktische Seelsorge bestimmte Blatt „Die Hirtentasche“, das anfänglich selbständig in Prag erschien, später mit dem in Wien veröffentlichten „Korrespondenzblatt für den katholischen Klerus Österreichs“ als eigenes Blatt vereinigt herausgegeben. Der zunehmende Rückgang seiner Gesundheit zwang ihn, mit Ende des Jahres 1902 auch die Redaktion dieses Blattes anderen Händen zu übergeben. Die Entlastung von den zeitraubenden Bibliotheksarbeiten durch Heranziehung einer gediegenen Hilfskraft machte es ihm möglich, den Rest seiner Tage für die Bearbeitung der schon erwähnten „Mittelalterlichen Thunschen Hausgeschichte“, für die er über ein Vierteljahrhundert lang Material vorbereitet hatte, in Angriff zu nehmen.

Ich lasse nun im Nachstehenden ein Verzeichnis der wichtigsten Aufsätze Edmund Langers über Kirchenmusik folgen:

A. In der „Christlichen Akademie“: Schlüssel und Notensystem für echte Kirchenmusik. Jahrgang 1876 (1). Nr. 11. — Ein Reformprogramm für Kirchen mit Instrumentalmusik. Nr. 12. — Die Choralresponsorien zur Präfation. Jahrgang 1877 (2). Nr. 1 (Ergänzung dazu in Nr. 2). — Das allerheiligste Sakrament und die Musik. Nr. 5, 6, 8, 12. — Die 7. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins in Biberach. Nr. 9. — Das Singen der Passion. Jahrgang 1878 (3). Nr. 2. — Ein Mittel, die verstümmelten Hochämter zu vermeiden. Nr. 3. — Die *Ite missa est*-Töne. Nr. 4. — Verschiedener Charakter des Gottesdienstes. (Mit besonderer Beziehung auf die Kirchenmusik.) Nr. 6. — Das Motettenwesen. Nr. 8, 9. — Das Meßbuch für den Musikchor verbindlich. Nr. 12. — Die päpstlichen Erlässe bezüglich der Motetten. Jahrgang 1879 (4). Nr. 1. — Ein altes Musiklexikon. Nr. 6. — Die Entstehung der einzelnen gesanglichen Teile der Liturgie. Jahrgang 1879 (4). Nr. 9, 10, 11, 12 und Jahrgang 1880 (5). Nr. 1, 2. Das *Gloria Patri* feierlicher zu singen. Nr. 6. Der Vortrag des Chorals in Bewegung und Betonung. Jahrgang 1881 (6). Nr. 4, 5. — Bestandteile eines gesungenen Hochamtes. Nr. 8, 9, 10 (auch in Separatabdruck). — Unreine Kunst. Jahrgang 1882 (7). Nr. 2, 3. — „Weltliche“ Musik in der Kirche“. Nr. 12. — Die Vesper in kirchenmusikalischer Beziehung. Jahrgang 1883 (8). Nr. 10, 11, 12. — Die kirchlichen Volksgesänge. Jahrgang 1885 (10). Nr. 3, 4. — Das Kompletorium für den Musikchor. Nr. 11, 12. — Organische Verbindung (auch in Beziehung auf liturgische Musik). — Jahrgang 1886 (11). Nr. 10. — Religiöse Gesänge aus Böhmen. Nr. 11. — Die kirchenmusikalischen Vorschriften in der neuen Ausgabe des *Caeremoniale episcoporum*. Jahrgang 1887 (12). Nr. 1, 2. — Der Prager Domchor. Nr. 9. — Dr. Schafhäutl und Dr. Witt. Nr. 6, 7, 8, 9, 10, 11. — Die XI. Generalversammlung des Deutschen Cäcilienvereines in Konstanz. Jahrgang 1887 (12). Nr. 9, 10, 12. — Die Unterhaltung in der Kirchenmusik. Jahrgang 1888 (13). Nr. 1. — Über Instrumental-Kirchenmusik. Nr. 10, 11. — Kanonikus Dr. Witt †. Nr. 12. — Das chorale *Credo*. Jahrgang 1889 (14). Nr. 2. — Mozart und die Kirchenmusik. Nr. 4. — Ein Präludium zur 12. Generalversammlung des Deutschen Cäcilienvereines in Brixen. Nr. 9. — Die Generalversammlung des Cäcilienvereines in Brixen. Nr. 10. — Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. Nr. 11. —

Digitized by Google

Die Entscheidungen der Ritenkongregation im letzten Dezennium für Kirchenmusik. Jahrgang 1890 (15). Nr. 1, 2, 3. — Das Kompletorium des *Officium parvum*. Nr. 2. — Die Kirchlichkeit der Stilarten (inbezug auf Musik). Nr. 10, 11. — Choralschule von P. Ambrosius Kienle. Nr. 4. — Hat Gregor der Große den Kirchengesang reformiert? Nr. 6. — Abgekürzter Choral. Jahrgang 1891 (16). Nr. 1, 2. — Die Stellung und Haltung des Sängerchores im Presbyterium. Nr. 34. — Ältere Anschauungen über die *disciplina chori*. Nr. 5. — Die XIII. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins. Nr. 9. — Die schönen Künste im Dienste der Humanität und des Christentums. Jahrgang 1892 (17). Nr. 2. — Zu den Meßgesängen bei gelesenen Messen. Nr. 8. — Der Diözesan-Cäcilienverein in Leitmeritz. Jahrgang 1893 (8). Nr. 4. — Alter und neuer Choral. — Jahrgang 1894 (19). Nr. 6, 7. — Die Tage von Regensburg. Nr. 9. — Die neue Konstitution über Kirchenmusik in Italien. Nr. 10, 11, 12. — Eine italienische Stimme über das kirchenmusikalische *Regolamento*. Jahrgang 1895 (20). Nr. 1, 2, 3, 4. — Amt ohne Assistenz und der Gesang in der Volkssprache. — Jahrgang 1896 (21). Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. — Deutsche Vespern. Nr. 10, 11. — Die gregorianischen Melodien. Jahrgang 1897 (22). Nr. 1, 2, 3. — Kirchenmusik unter der Rubrik „Theater und Musik". Nr. 10. — Eine Cäcilienfeier in Leitmeritz. Jahrgang 1898 (23). Nr. 12. — Cäcilienfeier in der Domkirche in Leitmeritz. Nr. 12 und Jahrgang 1899 (24). Nr. 1. — Die altchristlich-lateinische Kirchenmusik. Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7. — Eine Musikästhetik. Jahrgang 1900 (25). Nr. 3. — Maß und Milde. Jahrgang 1901 (26). Nr. 1, 2, 3, 4, 5. — Bemerkungen bei der XVI. Generalversammlung des Cäcilienvereins. Nr. 9.

B. In der „Hirtentasche". a) Neue Folge, Beiblatt zum „Korrespondenzblatt für den katholischen Klerus Österreichs": Der Klerus und die Kirchenmusik. Jahrgang 1888. Nr. 10, 11. b) Erste Folge, Prag (selbständig): Was ist beim Gottesdienste vom Zelebranten, was von anderen zu singen? Jahrgang 1885. Nr. 9. — Ein Rat für die gelesenen Roratemessen. Nr. 10, 11.

C. Im „Vaterland": Zwei Aufsätze gegen die Behauptung Dr. Schnerichs, „daß der Allgemeine Deutsche Cäcilienverein die Instrumentalmusik in der Kirche bekämpfe", und zwar in den Nummern vom 19. und 24. August 1897.

D. In Dr. Haberls „Kirchenmusikalischem Jahrbuch": Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalmusik? 1898. S. 66—78. — Ein musikalisches Manuskript des 11. Jahrhunderts. 1902. S. 64—81.

Das voranstehend Aufgezählte erhebt auf Vollständigkeit keinen Anspruch, beweist aber hinlänglich, daß Edmund Langer zu den fruchtbarsten Kirchenmusik-Schriftstellern gehört, die der Cäcilienverein zu den seinen zählte. Seine Verdienste werden von jenen, die sie zu würdigen wissen, immerdar hochgehalten werden. So soll ihm denn der Gesang der himmlischen Heerscharen ein ewiger dafür sein, daß er auf Erden so begeistert um die Reinerhaltung unserer *„Musica sacra"* gestritten!

Reichenberg (Böhmen). Franz Moißl, K. K. Professor.

Im Lesezimmer.

Mehr Musikpflege in der Schule

fordert Dr. Karl Storck mit Recht im „Türmer" (Herausgeber Frhr. von Grotthuß).

„In der Musik liegt die stärkste Macht für die Erziehung zur Kunst. Nirgendwo wird Genießen fast so selbstverständlich zum Reproduzieren wie hier. Nicht nur, daß sehr leicht die unmittelbare Beteiligung zur Erzeugung der Musik im Instrumentalspiel und vor allem im Gesang sich einstellt, sondern auch bei dem nur Zuhörenden ruft die Musik, da sie so immateriell ist fast notwendigerweise eine starke Phantasietätigkeit hervor; und zwar auch bei den sogenannten unmusikalischen Menschen, die in keiner Weise befähigt sind, selber zu spielen und zu singen. Gerade diese nicht spielenden und nicht singenden Menschen, die also nicht unmittelbar reproduzierende Musiker werden können, pflegen sich ein Verhältnis zur Musik dadurch zu schaffen, daß sie Phantasievorstellungen aus dem Reiche der Dichtung oder der bildenden Kunst oder auch ihr Verhältnis zur Natur zu Hilfe nehmen. Sie stellen sich bei den Klängen etwas vor, oder es stellt sich ihnen eine wahlverwandte Empfindung ein. In beiden Fällen reproduzieren sie also mit ihren Empfindungen das Vorgetragene.

Die Musik ist so zu allen Zeiten die bevorzugte deutsche Kunst gewesen, daß man sich in den Schulen niemals viel Sorge um sie zu machen brauchte. Erst recht solange nicht, als Schule und Kirche Hand in Hand gingen und die Schüler selbstverständlich Sänger der Kirche waren. Außerdem wurde früher im Volke viel mehr gesungen als heute und im deutschen Bürgerhause wurde früher durchweg gut musiziert. So hatte die Schule ein vorzüglich vorbereitetes Material, und der musikalischen Gelegenheiten des Lebens waren außerhalb der Schule schon so viele, daß die Schule für jene, die sie selber bot, nur wenig zu arbeiten brauchte. Dieses günstige Verhältnis hat

Digitized by Google

sich im Laufe der letzten Jahrzehnte stetig verschlechtert. Mit der stetig steigenden Vernüchterung, Gleichmachung, der steten Erschwerung des Lebens hat der Volksgesang abgenommen.

Daß die Hausmusik unvergleichlich tiefer steht als vor hundert oder auch noch vor fünfzig Jahren, ist unbestrittene Tatsache. Daß eine der wichtigsten Ursachen für diesen Tiefstand der Hausmusik in der Tatsache liegt, daß die gebildete Männerwelt der Musik immer mehr entfremdet worden ist, ist ebenfalls unverkennbare Tatsache. Nicht zu leugnen ist umgekehrt, daß diese Gleichgültigkeit der gebildeten Männerwelt der Musik gegenüber, oder besser die Unfähigkeit zur Musik in hohem Maße verschuldet ist durch die ungünstigen musikalischen Verhältnisse an unseren höheren Schulen. Mit der Musikmacherei, wie sie meistens von den Frauen im deutschen Hause betrieben wird, kann selbst ein gesunder musikalischer Sinn, wie er den Kindern oft angeboren ist, nur verdorben werden. Jedenfalls aber ist die ganze Art der heutigen Klavierklimperei, der durchweg technisch unzureichenden und geistig halb verblödeten Singerei, wie sie in den Häusern üblich ist, ohne alle Erziehungskraft für die heranwachsende Jugend. Also die Sache ist heute auf sich selbst angewiesen für das, was sie auf musikalischem Gebiete zu erreichen hat; ja sie muß in Zukunft die gebende Kraft sein: von ihr muß zum guten Teil die Neubelebung unserer musikalischen Verhältnisse, die Gesundung unseres gesamten Musikbetriebes ausgehen.

In kunstpolitischer Hinsicht — und damit fällt die kunstsoziale Wirkung zusammen — halte ich den Musikunterricht an den mittleren und höheren Schulen für noch wichtiger, als den an der Volksschule. Das mag fürs erste paradox erscheinen, weil die Volksschule ja unendlich weitere Kreise in sich schließt. Aber zunächst ist das Material der Volksschule zu jung, als daß es sehr weit gefördert werden könnte. Die Volksschule wird gerade hier nie weit über das Elementarste hinauskommen und sich doch am besten darauf beschränken, der Jugend einen möglichst großen Schatz von Liedern ins Leben mitzugeben. Das Leben, in dessen Kämpfe unsere Volksjugend ja leider so früh hinausgeschleudert wird, ist die stärkste Unterstützung für die Beibehaltung und Vermehrung alles in den eigentlichen Lehrfächern in der Volksschule Gelernten. Lesen, schreiben und rechnen muß der Mensch fast jeden Tag, Singen, Musik treiben braucht er nicht; ja das Verhältnis will es, daß gewöhnlich mit dem Austritt aus der Elementarschule bei der Jugend der Stimmwechsel eintritt, so daß nun ganz von selber eine Zeit kommt, in der die Menschen nicht singen. In dieser Zeit geht außerordentlich viel des bereits Gelernten verloren, und die entscheidende Frage ist dann immer, ob nachher eine so kräftige Anregung zur Wiederaufnahme dieser Kunstübung eintritt, daß nunmehr der praktischen Betätigung und den vielen Lockungen zu anderen Vergnügungen die Zeit zu einer ernsten musikalischen Betätigung abgewonnen wird. Das wird nur dann möglich sein, wenn das gesamte Leben als solches den Reiz zu dieser Musikübung in sich trägt, wenn unser ganzes Leben wieder musikalisch geworden ist.

Diese erneuerte Einstimmung unseres Volkes zur Musik kann aber keineswegs von unten, sondern muß von oben kommen. Es geht durch das ganze Volk das Streben von unten nach oben, und dieses Streben offenbart sich zumeist in der Kopie des Lebens der Oberen. Unsere ganze Geschmacksverwirrung auf künstlerischem Gebiete beruht nicht auf Verlotterung der unteren Kreise, sondern auf der der oberen. Das breite Volk hat seine gute Überlieferung in allen handwerklichen Fragen, in Möbelausstattung, Kleidung und Hausbau preisgegeben, weil ihm naturgemäß Besitz und Gewohnheit der wohlhabenderen und gebildeteren Stände als das Ideale, das zu Erstrebende vorkommt. Für die Musik kann man nicht so deutlich den gleichen Beweis erbringen; aber wir haben doch die Tatsache, daß auch in den unteren Volksschichten, sobald sie es nur irgendwie möglich machen können, als das Ideal erscheint, den Töchtern Klavierklimpern beizubringen. Wir haben die Tatsache, daß die meisten übrigen Instrumente auch im Volke, wo sie früher doch so heimisch waren, kaum mehr geübt werden. Wir haben die Tatsache, daß die Männer, ja schon die Jünglinge, immer schwerer zum allgemeinen Gesang heranzuziehen sind. Selbst die Männerchöre haben es schwer, die genügende Zahl von Mitgliedern sich zu erhalten, wenn sie das eigentlich Gesangliche in den Vordergrund stellen und nicht eine Vergnügungsanstalt sein wollen. Dabei braucht man nur zu sehen, um eine Fülle musikalischer Begabung im Volke zu entdecken.

Das Unglück beruht darin, daß alle die Männer, die durch Beruf oder auch nur durch ihre soziale, sogar durch ihre rein ökonomische Stellung Erzieher oder Vorbilder der Masse sind, musikalisch nicht fördernd, meistens aber hemmend wirken. Denn solche unmusikalischen Vertreter der höheren Stände wirken zunächst selber nirgendwo auf Ausübung von Musik hin, sodann haben sie naturgemäß für die Bedeutung der Musik im Volksleben, bei Volksfesten und dergleichen kein

Digitized by Google

Verständnis. Drittens fehlt die außerordentliche Macht des eigenen Beispiels . . . Noch immer ist der Mangel des Beispiels durch eigene Musikübung. Was hat es früher selbst an entlegenen Orten eine Fülle guten Kammermusikbeispiels gegeben, als es noch Sitte war, daß jeder irgendwie musikalisch Begabte irgend ein Instrument lernte und nicht alles der unheimlichen Klavierseuche verfallen war! Jetzt hält es sogar in Städten schwer, aus Dilettanten ein einigermaßen brauchbares Streichquartett zusammenzubringen.

Es versteht sich von selbst, daß hohe Leistungen von der Schule nur erreicht werden können, wenn an ihr der Musikunterricht von einem tüchtigen Fachmann gegeben wird. Daß diesem Manne innerhalb des Lehrerkollegiums wie gegenüber den Schülern eine Stellung geschaffen werden muß, die in sich genau so viel Autorität besitzt, wie die jedes anderen Lehrers, sollte selbstverständlich sein. Wie es bisher so oft gehandhabt worden ist, daß der Gesangsunterricht an der Schule allen möglichen Zufälligkeiten überlassen, ja geradezu als notwendiges Übel mitgeschleppt wird, da man doch bei den Schulfesten ein paar Lieder singen muß, ist der Schule und der Kunst unwürdig und hat vor allen Dingen zu den üblen Verhältnissen beigetragen, die wir an den meisten Orten zu beklagen haben. Auf der anderen Seite aber ist bei wirklich künstlerischer Pflege der Musik an der Schule das hohe Ziel zu erreichen: echte Kunsterziehung der Schülerwelt selber durch die Kunst, wahrhafte Heranbildung der Jugend für den Genuß der Kunst im späteren Leben und Vorbereitung der zu den höheren Lebensstellungen Berufenen zur Erfüllung der hohen Aufgabe, Kunsterzieher zu sein für das Volk."

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

Das *Requiem* von **Karl Allmendinger** für gemischten vierstimmigen Chor, Op. 7 liegt in 2. Auflage vor.[1]) Dasselbe wurde unter 1712 in den Cäcilienvereins-Katalog aufgenommen und hat nun den Verleger (früher Zumsteeg, Stuttgart) gewechselt.

Paul Amatucci bringt die wechselnden Meßgesänge für die 3. Messe von Weihnachten und für den Neujahrstag in mensurierter einstimmiger Kantilene mit Orgelbegleitung[2]) in ähnlichem Stile wie für das Rosenkranzfest. (Vergl. *Musica sacra* 1908 Seite 105.) Auch Ober- und Unterstimmen können die schön deklamierten Texte wirksam zu Gehör bringen und so der liturgischen Vorschrift vielleicht besser genügen als bei schlechtem Vortrag der Choralmelodie.

Ein feierliches und äußerst würdiges *Requiem* für 4 Männerstimmen mit Orgelbegleitung bietet **J. G. van Balen** als Op. 4b.[3]) Die nämliche Komposition ist in der Ausgabe für gemischten vierstimmigen Chor im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 2702 durch Referate von Dr. Ahle und Aug. Wiltberger aufgenommen. In vorliegender Bearbeitung erregen die hohen Töne des I. Tenor (sehr oft *g* und *a)* bei vielen Chören große Bedenken. Das Vorspiel zum Introitus und *Benedictus* kann füglich wegbleiben, um der liturgischen Vorschrift genau nachzukommen. Das *Dies irae* ist durchkomponiert und die Verse sind verschiedenen Stimmen als Soli zugeteilt. Das Responsorium *Libera* fehlt. Dem Stile nach hält die Komposition die Mitte zwischen streng und modern, bedarf aber guter Proben und schönes Stimmenmaterials.

Die 1., 3., 5. und 7. und anschließend die 2., 4. und 6. Strophe des Weihnachtshymnus *Jesu, Redemptor omnium* sind für drei Männerstimmen mit Orgelbegleitung von **Julius Bentivoglio** einfach und würdig komponiert.[4])

Requiem und *Libera* nach der Vatikanischen Ausgabe, mit musikalischem Rhythmus und Orgelbegleitung versehen von **Ludwig Bonvin,** S. J., Op. 90. Den Lesern der *Musica*

---

[1]) *Missa pro Defunctis* ad 4 voces inaequales. Ravensburg, F. Alber. Partitur 2 ℳ, 4 Stimmen à 35 ₰.

[2]) *In Nativitate Domini (ad tertiam Missam) et in Circumcisione Domini.* Proprium Missae ad chorum unius vocis mediae comitante organo vel harmonio. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimme 90 ₰, Stimme 10 ₰.

[3]) *Missa pro Defunctis.* Requiem ad 4 voc. viril. organo comitante. Utrecht, Witwe J. R. van Rossum. 1906. Partitur 2 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen 1 ℳ 35 ₰.

[4]) *Hymnus pro festo Nativitatis Domini*, ad tres voces viriles (Tenor I, Tenor II, Baß) organo comitante. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimmen 1 ℳ 5 ₰, 3 Stimme à 10 ₰.

Digitized by Google

sacra sind die Grundsätze bekannt, welche der vielseitige Jesuitenpater inbetreff der Rhythmusfrage des gregorianischen Chorales vertritt. Der Römische Stuhl hat bisher die Rhythmusfrage offen gelassen, denn sie ist wirklich bisher nicht überzeugend gelöst worden. (Man sehe den Artikel Bonvins in vorliegender Nummer 1.) Jedenfalls werden die Gesangschöre in Deutschland, bezw. deren Leiter sich schwer entschließen können, die Gleichwertigkeit der Noten trotz der Verschiedenheit ihrer äußeren Gestalt als Hauptregel für den Vortrag anzunehmen und durchzuführen. Das vorliegende *Requiem*,[1]) dessen Begleitung äußerst einfach und natürlich ist, sucht nun den Anforderungen des musikalischen Rhythmus und der lateinischen Aussprache nach Möglichkeit Rechnung zu tragen. Die gewählten modernen Noten haben den Dauerwert, den sie überhaupt in der Musik besitzen und unterscheiden sich, gleich den Silben der Sprache, in längere, lange, mittlere und kurze, so daß der Isotonie, dem schläfrigen und einschläfernden Vortrag vorgebeugt ist. Natürlich muß auch bei der gegebenen Notation auf das Ernstlichste vor Überhastung und willkürlichen Manieren gewarnt werden. Bonvin hat den Text, bezw. die Melodie aufs treueste wiedergegeben (nach der *Vaticana),* deklamiert ihn jedoch mit einer rhythmischen Mannigfaltigkeit, die belebend und erquickend wirkt. Es ist zu wünschen, daß in der Rhythmusfrage, wie sie Bonvin lösen will und schon in der *Missa Gregoriana I,* wie in vorliegendem *Requiem* versucht hat, eine Verständigung erzielt werde. Was nützt der Text eines Gedichtes oder poetischen Aufsatzes, wenn derselbe nicht deklamatorisch schön und vollendet zu Gehör gebracht wird?

C. S. Calegari, Op. 248.[2]) Nur die Strophen *Tantum ergo* und *Genitori* sind für Sopran oder Tenor komponiert. Eine zweite Stimme als Alt ist imitatorisch eingeschaltet, kann aber natürlich nicht beim Vortrag der Oberstimme durch Tenor gebraucht werden. Das ganze klingt zu formelhaft.

Das *Requiem* für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums, Op. 37 von **Johann Diebold,** ist in unwesentlich verschiedener Bearbeitung, die man aber nicht als Neuauflage bezeichnen kann, erschienen.[3])

Agostino Donini schuf eine Festmesse zu Ehren des heil. Bischofes und Kirchenlehrers Augustin für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung.[4]) Erfindung und Durchführung der Messe sind von Kunstwert, voll heiligen Ernstes, in der Orgelbegleitung, die auf drei Systemen steht, sorgfältig ausgearbeitet. Die Motive sind polyphon durchgeführt, die Deklamation ist schwungvoll, das ganze wirkungsreich. Der Komponist hat sich an kein Vorbild gehalten, nirgends ist Schablone, alles ist voll Geist und Leben. Was aber Referent beanstandet, sind, besonders im *Gloria* und *Credo,* die vielen Einzelsätze, welche, öfters durch unnütze Zwischenspiele unterbrochen, den Text zerstückeln und die einheitliche Gesamtwirkung abschwächen. Der Organist und der moderne Kontrapunktist stehen zu sehr im Vordergrunde und schädigen die fließende Deklamation des liturgischen Textes. Die Teilung der Männerstimmen z. B. in *Domine Deus* und ähnlich in *Domine fili, Et incarnatus est* usw. ist gegen den reinen Satz. In modulatorischer Beziehung setzt sich der Komponist keine Schranken; besonders hart ist das *Confiteor.* Außerordentlich leichte und homophone Sätze wechseln mit schwierigen und rhythmisch verwickelten Stellen, die viele Proben erfordern. Der Organist muß sattelfest sein und die Registrierung flink und sicher beherrschen. Der Sopran muß oft auf dem hohen *g* deklamieren! Die dynamischen Forderungen reichen von *fff* bis zum *pppp* und sind oft sehr unvermittelt, z. B. von *pp* zum *f* und wieder *pp.* Die Neuitaliener suchen

---

[1]) *Missa pro Defunctis* quam juxta editionem Vaticanam et secundum rhythmum musicalem harmonice ornavit. Regensburg, Friedrich Pustet. 1908. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimm-Exemplare 40 ₰.

[2]) *Tantum ergo,* ad chorum unius vel duarum vocum aequalium vel inaequalium armonio vel organo comitante. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimme 1 ℳ, Stimme 10 ₰.

[3]) Op. 37 erschien zuerst bei Pustet, Regensburg und ist im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 1360 aufgenommen. Diese 1909 erschienene Ausgabe ist im Verlag von L. Schwann in Düsseldorf mit einem Vorwort des Verfassers von Juli 1908. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimme 20 ₰.

[4]) *Messa solenne in onore di S. Agostino Vescovo e Dottore*, a quattro voci dispari (S. C. T. e B.) con accompagnamento d' Organo. Preis 3 Lire. Sopran und Alt vereinigt 50 Cent. Tenor- und Baßstimme 50 Cent. Mailand, A. Bertarelli & Cie. Die Messe ist dem Monsignore Dr. Angelo Nasoni, Kanonikus der Metropolitankirche und Direktor der Zeitschrift *„Musica sacra"* in Mailand gewidmet.

Digitized by Google

zuviel nach neuem Stile und können sich mit ihren klassischen Vorbildern nicht mehr befreunden. Die Deklamation des Individuums steht bei den Solisätzen zu sehr im Vordergrund der Kirchenchorbühne. F. X. H.

(Fortsetzung folgt.)

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. □ **Umfrage.** P. Cölestin Vivell O. S. B. in **Seckau** (Steiermark) hat einen umfassenden *„Index Rerum"* (4°) und einen *„Index Initiorum"* (8°) zu den *Scriptores de musica* von **Gerbert** und Coussemaker fertiggestellt. Da er in diese 2 Indices auch die außer Gerbert und Coussemaker edierten lateinischen Musiktraktate und die lateinischen Übersetzungen der griechischen **Traktate** aufnehmen muß, so bittet er, ihm Titel, Herausgeber und Verleger dieser Editionen anzugeben.

Die bereits ihm zugekommenen Traktate sind: 1. *Boetii De institut. musica* II 5. von **Friedlein** Leipzig, Teubner 1867; 2. *Musica practica Bartol. Rami de P.* von T. Wolf, Leipzig, Breitkopf 1901 3. Anonymer Musiktraktat des 11.—12. Jahrhundert von T. Wolf, Vierteljahrschrift IX; 4. *Tonarius Tetschensis* von Edm. Langer, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg 1902; 5. *Tonarius T. Tvinger de Königsb.* von F. X. Matthias, Graz, Styria 1903; 6. *Tractatus musicae scientiae Gobelini Person* von H. Müller, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, Regensburg.

Da der sachliche Wert der 2 Indices durch Aufnahme aller Ausgaben bedeutend erhöht wird sei obige Bitte den Verlegern, Antiquaren und Herausgebern von Musiktraktaten, sowie anderen Freunden der Musikwissenschaft angelegentlichst empfohlen.

2. × **Aussig.** Dem Chordirektor an der hiesigen Dekanalkirche Herrn **Ferdinand Dreßler** wurde, wie wir erfahren, anläßlich seines 30jährigen verdienstvollen beruflichen Wirkens das **Ehrenkreuz** *Pro ecclesia et pontifice* verliehen. Diese Verleihung ist ein sichtbares Zeichen der Anerkennung dessen, daß Herr Chordirektor Dreßler in Ausübung seines Berufes allzeit dem besten künstlerischen Geschmacke Rechnung trug, jeder Verflachung abhold, unter seinen Berufsgenossen eine hervorragende Stellung einnimmt und in Aussig die Kirchenmusik auf einer anerkannten Höhe hält. In hiesigen musikalischen Kreisen, sowie bei den persönlichen Freunden des Ausgezeichneten wird die Nachricht dieser Ehrung, die interessanterweise gerade am Vorabende des morgigen Geburtstags des geschätzten Tonkünstlers eintrifft, lebhafte Anteilnahme hervorrufen. (Bravo! D. R.

3. ○ Programm zu der am Sonntag, den 29. November 1908 im großen Saale des Katholischen Gesellenhauses vom Pfarrcäcilienverein **Deggendorf** veranstalteten Cäcilienfeier verbunden mit der Generalversammlung des Vereins: 1. Ouverture zur Oper „Titus" für Orchester von W. A. **Mozart** 2. Cäcilias Gebet, Chor mit Solo und Orchester von Georg Zoller. 3. Vortrag: Die kulturelle und liturgische Bedeutung der Kirchenmusik. 4. Meditation für Violine und Cellosolo, Klavier und Harmonium von Bach-Gounod. 5. Feierlicher Zug zum Münster aus der Oper „Lohengrin" für Orchester von R. Wagner. 6. Erledigung der Vereinsangelegenheiten. 7. Intermezzo aus der Oper „Cavalleria Rusticanna" für Orchester von Mascagni. 8. Der 42. Psalm für gemischten Chor, Soli und Orchester von Mendelssohn. 9. Volksliedchen und Märchen für Streichorchester von Komczak 10. Marsch für Orchester von Fr. Schubert. Anmeldung zur Aufnahme in den Verein für **passive** Mitglieder nimmt jederzeit schriftlich oder mündlich der Vereinspräses (Hochwürd. Herr Stadtpfarrer) oder der Vereinskassier (Herr Spänglermeister Schneider) entgegen. (Vereinsbeitrag 1 ℳ). **Aktive** Mitglieder zahlen keinen Vereinsbeitrag. Anmeldungen sind an den 1. Chormeister (Stadtpfarrchor regent **Vinzenz Goller**) zu richten.

4. ♫ Zum Gedächtnis an **F. Mendelssohn-Bartholdi** (100. Geburtstag am 3. Febr. 1909) **Georg Fr. Händel** (150. Todestag am 14. April 1759) und **Joseph Haydn** (100. Todestag am 31. Mai 1909) sind Chor- und Instrumentalkompositionen für Schülerkonzerte im Verlage von **Chr. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Großlichterfelde** erschienen. Die Redaktion empfiehlt aufs lebhafteste den Dirigenten der Cäcilienvereine von genannter Firma das schöne Verzeichnis gratis und franko zu beziehen und der großen Meister in weltlichen Aufführungen zu gedenken.

5. **Inhaltsübersicht von Nr. 12 des Cäcilienvereinsorgans 1908:** Vereins-Chronik Versammlung des Diözesan-Cäcilienvereins Seckau-Graz in Stainz; Bericht über den Cäcilienverein Oberwallis, Diözese Sitten; Feier des 70jährigen Stiftungsfestes des katholischen Kirchenchores „St. Gregorius" und 5. Bezirksversammlung der Pfarr-Cäcilienvereine des Westerwaldes zu Wirges; Jahresversammlung des Bezirks-Cäcilienvereins Landau; Bezirks-Cäcilienfest in Großlittgen (Kreis Wittlich); 20. Plenarsitzung des Cäcilienvereins der Diözese Rottenburg in Stuttgart. — Die drei Tage nach Weihnachten. (Von P. A. W.) — Rundschau der deutschen kirchenmusikalischen Zeitschriften von Juli mit November 1908. — Vermischte Nachrichten und Notizen Ein neuer Baustein zur Kirchenmusikreform von P. Theresius Mayerhofer; Breslau, Monsignor Emil Nikel zum Doktor der Theologie ernannt. — Inhaltsübersicht von Nr. 12 der *Musica sacra*. — Offene Korrespondenz: Abonnementseinladung. — Anzeigenblatt Nr. 12. — Titel und Inhaltsverzeichnis zum 43. Jahrgang und Bestellzettel für den neuen Jahrgang, sowie Sachregister Seite XXXIII—XXXX zu den 3500 Nummern des Cäcilienvereins-Kataloges.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.
Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1909. Regensburg, am 1. Februar 1909. № 2.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Zur Gymnastik der Stimme. Von A. Fröhlich. — Aus Archiven und Bibliotheken: Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. I. Historischer Sinn. — Tradition. Von P. Ludwig Bonvin. (Schluß.) — Im Lesezimmer: Zum 20. Todestag Dr. Franz Xaver Witts. Von Dr. Karl Weinmann. — Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: M. J. Elsenheimer (3); Hieronymus Frescobaldi-Jul. Bas; Vinz. Goller; Mich. Haller (3); Viktor Keldorfer; J. M. Hauber-C. Ett-Dr. Fr. Witt; Fr. Kimovec; Th. Lobmiller; Joh. Gg. Meuerer; A. Müller; Jos. Nießer. (Schluß folgt.) — Beginn des 35. Kursus an der Kirchenmusikschule in Regensburg. Von F. X. Haberl. — Aufführung des Riedelvereins in Leipzig. Von Dr. H. Löbmann. — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Düsseldorf; Aus dem Testamente Gevaerts; † G. A. Ösch; Konstanz, 25jähriges Jubiläum des Cäcilienvereins; Ossegg, Kirchemusikalische Aufführung und Orgelweihe. — Inhaltsübersicht von Nr. 2 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 2.

Zur Gymnastik der Stimme.[1])

Von A. Fröhlich.

Der Lehrer braucht seine Stimme zum Sprechen, der Sänger zum Singen, der Redner zum Reden, der Seelsorger braucht sie aber beim Hochamt, bei der Vesper usw. zum Singen, auf der Kanzel zum lauten Reden und in der Schule und im Beichtstuhl zum Sprechen. Die Stimme ist für den Seelsorger also von allergrößter Bedeutung; er hat also auch alle Ursache, seine Stimme zu pflegen.

Wie viele Geistliche gibt es, welche durch Anstrengung beim vielen Sprechen und lauten Reden von Kehlkopf-, Lungen- und andern Leiden befallen werden. Einer meiner Bekannten, ein noch junger Professor, fühlte sich nach seiner Vorlesung stets stark ermüdet. Das Sprechen strengte ihn sehr an und diese Anstrengung wirkte auf das ganze körperliche Befinden in schlimmer Weise ein. Das Übel wuchs so sehr, daß sogar Blutspucken zeitweise eintrat. Daß er verschiedene Spezialisten konsultierte, Kuren, ja operative Eingriffe sich machen ließ, ist begreiflich, aber nichts wollte helfen. Die Spezialisten erklärten, so ein alter Rachen- und Kehlkopfkatarrh sei nicht mehr zu heben. Wäre das Übel fortgeschritten, so hätte er an eine frühzeitige Pensionierung denken müssen.

Da riet ihm ein Geistlicher, der als Prediger in einer Stadt tätig und der früher mit demselben Leiden behaftet war, er solle Sprechübungen bei einem Sprech- und Gesanglehrer nehmen; nur dadurch sei er von seinem Leiden befreit worden. So komisch das klang, so gut bewährte sich das Mittel. Es ging ja anfangs sehr langsam, aber allmählich ging das Sprechen leichter.

Der Grundfehler ist bei vielen eben der, daß der Luftdruck, der zum Sprechen, Reden und Singen notwendig ist, eben im Kehlkopf gebildet wird. Dadurch wird das Sprachorgan überanstrengt. Der Luftdruck muß vor allem durch Einziehen und die Tätigkeit des Zwerchfelles erzeugt werden. Das ist manchen Menschen ganz natürlich, andere müssen es eben durch längere Übung lernen.

In geistlichen Kreisen ist leider die Kunst des Sprechens, welche mit der Kunst des richtigen Atmens eng zusammenhängt, noch sehr wenig bekannt. In Schauspielerkreisen legt man ein sehr großes Gewicht darauf. Und es sind eine ganze Reihe von

[1]) Aus „Korrespondenz- und Offertenblatt für die gesamte katholische Geistlichkeit Deutschlands", XIX. Jahrgang, Nr. 1. Regensburg, Verlagsanstalt, vorm. J. G. Manz. 1909.

Digitized by Google

Werken in den letzten Jahren erschienen, welche diese wichtige Kunst gründlic behandeln. Die meisten dieser Werke sind leider mit so vielerlei *termini techni* beschwert, daß sie ein medizinischer Laie kaum versteht. Die Kunst besteht dari durch Übung es dahin zu bringen, gut zu sprechen und zu singen, die größte Kra und Ausdauer dabei zu entfalten und doch den Organismus so wenig als möglich z ermüden. Zwei kleine Schriften können wir unsern Lesern empfehlen, welche kla und leicht verständlich die Sache behandeln. Es sind dies „Die Atmungskunst de Menschen in Verbindung mit Ton und Wort im Dienste der Kunst und Wissenschaft von Jeanne von Oldenbarnevelt, Spezialistin für Gesang, Deklamation, hygienische Sprechen und Atmungsgymnastik in Berlin. Verlag von Wilh. Möller, Oranienburg Dann: „Gymnastik der Stimme gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisun zum Selbstunterricht in der Übung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- un Gesangsorgane" von Oskar Guttman. (7., vermehrte und verbesserte Auflage. 190 Verlagsbuchhandlung J. J. Weber in Leipzig, gebunden 3 ℳ 50 ₰.)

Wir müssen ja nicht denken, daß hier eine ganz neue Kunst entdeckt wurde un gelehrt wird. Diese Kunst ist schon alt, sie war in Deutschland wie so manche ander Kunst verloren gegangen. In Italien hatte sie sich unter den Schauspielern in de Tradition erhalten.

Von den buddhistischen Priestern ist bekannt, daß sie sich üben, möglichst ruhig tief zu atmen und den Atem lange anzuhalten. Die Griechen und Römer benutzte die Atmungsgymnastik zu hygienischen Zwecken, besonders um einen schön gewölbte Brustkorb zu erlangen.

Hören wir Oldenbarnevelt erzählen.

„Vor ungefähr fünfzig Jahren wurde in Paris eine Kommission ernannt zu unter suchen, was der Grund sein könnte, daß die Gesangskunst so zurückginge, mit Aus nahme der gottbegnadeten Sterne, die damals am musikalischen Firmament glänzten Man kam zu der Entdeckung, daß die mangelhafte, ungenügende und unbewußt Atmung die Hauptschuld daran trug. Es entstanden bald darauf über dieses Them eingehende ernste Werke, wie von Dr. Segond, Cruveilhier, Dally, Poisseule, Marcha de Calo usw. Frankreich gab also das Signal zur Aufweckung der lange eingeschlafene Wissenschaft. Nun kam Deutschland an die Reihe und bemächtigte sich der höchs wichtigen Sache. In den Ärzten Neumann, Bicking, Niemeyer, Steinhof und Rud. Wei fand diese Therapie von der Zeit an bis jetzt warme Vorstände, Vorkämpfer und Ver breiter. Es sind noch viele da, die, überzeugt von der großen Bedeutung, der Sach fortwährend eine Lanze für die Haupttherapie des menschlichen Körpers brechen Keinem gelang es aber, diese Gymnastik so praktisch und so deutlich zu erklären, wi Leo Kofler, ein amerikanischer Gesangslehrer, der als der erste betrachtet werden mag der für die Erlernung dieser Kunst ein bestimmtes System schrieb."

Jeanne von Oldenbarnevelt will auch Heilungen von Lungen-, Kehlkopf- un Magenkatarrhen, ja selbst Heilungen von Asthma erzielt haben. Allerdings müsse alle solche, die leicht zu Erkältungen und Entzündungen der Luftwege neigen, seh vorsichtig sein; denn der geringste Temperaturwechsel beim Atmen zieht Erkältung nach sich. Asthmatiker müssen zu der Atmungsgymnastik wenigstens im Anfang di Dr. Kuhnsche Saugmaske benützen, welche durch die Gesellschaft für medizinisch Apparate, Berlin W., Linkstr. 31, zu beziehen ist. Leider kostet sie noch 20 ℳ un nützt sich bezüglich des Gummis sehr bald ab. Auch wird für tief eingewurzelte Übe viel Geduld notwendig sein, besonders da Rückfälle den Kranken mutlos machen.

Was wir hier aber vor allem empfehlen, das ist, daß alle Gesanglehrer in Knaben und Priesterseminarien die Grundsätze der Sprech- und Atmungskunst gründlich los haben und bei den Gesangsübungen zugrunde legen. Es könnte da gar mancher jung Seminarist sehr großen Nutzen für die ganze spätere Tätigkeit erzielen und vielleicht von vielen harten Beschwerden, die ihm seinen Beruf oft unmöglich machen, bewahrt bleiben.

Der Klerus soll sich alle neuzeitlichen Erfahrungen wohl zunutze machen, um das möglichste leisten zu können; er soll sich nicht gegen solche Erfahrungen abschließen

Digitized by Google

und sie gering achten. Ich weiß, daß man in dieser Hinsicht in Kleruskreisen leider zu oft der konservativen Richtung huldigt — aber diese Richtung manchmal teuer bezahlen muß.

Wie wichtig ist diese Kunst für solche Geistliche in Großstädten, welche tagsüber oft mehrmals in Versammlungen reden, dazu noch Unterricht erteilen und lang im Beichtstuhl sprechen müssen. Durch Übung im richtigen Atmen kann es jeder einigermaßen gesunde Mann wirklich weit bringen.

Aus Archiven und Bibliotheken.

Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

(Schluß aus Nr. 1, Seite 3.)

Obwohl mir nicht Dokumente in der gewünschten Zahl zur Verfügung stehen, wolle man mir doch erlauben, dieser noch wenig besprochenen Frage der parallellaufenden Gegentraditionen durch Anführung von Beispielen und Belegen mit einiger Ausführlichkeit näher zu treten.

Betreffs des 12. Jahrhunderts sind mir leider keine diesbezüglichen Aussprüche der damaligen Musikschriftsteller bekannt; vielleicht sind andere hierin glücklicher.

Im 13. Jahrhundert aber bringt uns der in Frankreich lebende Dominikaner Hieronymus de Moravia die gewünschte Kunde. Er hinterließ einen Traktat *„De Musica"*, in dessen 25. Kapitel er zuerst unterscheidet zwischen Choral „insofern er selbständig gesungen wird" und Choral, „der dem Diskantus unterworfen wird", d. h. als eine der Stimmen der mehrstimmigen Musik herangezogen wird. Hieronymus erklärt ausdrücklich vom selbständig auftretenden Choral handeln zu wollen. Im folgenden Kapitel, in welchem er den Diskantus bespricht, kommt er auf erwähnten Umstand in klaren Worten nochmals zurück. „Er schreibt zwar: Es ist ferner zu bemerken, daß alle Noten des *Cantus planus* lang sind und einen ganzen Takt ausfüllen . . . Die Noten des Diskantus sind dagegen nach Kürzen und Längen abgemessen;" am Rand fügt er jedoch hinzu: „Was hier vom *Cantus planus* gesagt ist, widerspricht nicht dem im vorhergehenden Kapitel Gesagten; denn dort handelt es sich um den liturgischen Gesang, insofern er allein ausgeführt wird, hier aber spreche ich nur vom *Cantus planus*, der dem Diskantus unterworfen ist". Also von diesem eigentlichen und selbständigen, nicht etwa einen Teil der mehrstimmigen Mensuralmusik ausmachenden Choral gibt er uns eine doppelte Vortragsweise an, deren eine (wie es scheint, die meist verbreitete) sechs verschiedene Dauerwerte anwendet (lange, längere und sehr lange Noten, kurze, kürzere und sehr kurze), während die andere Vortragsmanier nur drei Notenwerte benutzt: die lange Note, die kurze, oder *communis* und die *semibrevis*. Diese verschiedenwertigen Noten wurden in beiden Manieren in sehr willkürlicher Weise zu einem unbeholfenen, unkünstlerischen Rhythmus zusammengeordnet, der zwar, wie schon bemerkt sehr wenig mit der ursprünglichen Choralrhythmik gemein hatte, aber immerhin in Gegensatz zum „Gleichmaß" steht; und das ist alles, was hier bewiesen werden soll.

Daß diese Vortragsarten nicht etwa als reine, in die Praxis nicht übergegangene Gelehrtenspekulation anzusehen sind, beweist die Bemerkung des Hieronymus, daß die zweite Ausführungsart „in verschiedenen Kirchen Frankreichs in Gebrauch" stand und daß „auch andere Nationen sie sich zu eigen gemacht haben". Nach eingehenden Erklärungen bemerkt er nochmals: „Hiermit jedoch genug von der Weise, in der die Franzosen im Choral die Noten zu singen und die Pausen zu beachten pflegen".

Nach dem *„Lucidarium musicae planae"* des Marchettus von Padua, der in der zweiten Hälfte desselben 13. und im Anfange des 14. Jahrhunderts in Italien lebte, ist der Choral ein Gesang, der ohne Zeitmessung notiert und gesungen wird, den jeder Sänger vielmehr nach Belieben notieren und singen kann". Die Choralnoten, die, nach damaliger Anschauung, aus sich weder lang noch kurz waren, wurden also dort je nach dem Dafürhalten des Sängers gleich oder ungleichwertig ausgeführt. Wir erblicken hier also Willkür, aber nicht prinzipielles Gleichmaß.

Im 14. Jahrhundert treffen wir in England den Benediktiner Walter Odington, der dem Riemannschen Musiklexikon zufolge, seinen Traktat *„De speculatione musices"* um 1300 verfaßte und nach 1330 starb. Der Teil V *(De harmonia simplici, id est, de plano cantu)* des genannten Traktates handelt vom liturgischen Gesang in sich betrachtet, nicht als Unterlage für den Diskant. Im zweiten Kapitel wird die Notwendigkeit einer Notation zur Bezeichnung der langen und kurzen Töne im Choral hervorgehoben, und eine Tabelle dieser Notation in der bekannten Quadratschrift gegeben; die Erklärung der rhythmischen Bedeutung dieser Notenzeichen spart Odington jedoch für den folgenden Teil VI auf, indem er schreibt: *de longis et brevibus posterius.* Der Teil VI handelt zwar von der Diaphonie, da aber die benutzte Notation und ihre rhythmische Bedeutung für beide Musikgattungen, nach Odington, dieselben sind, konnte er, um sich nicht zu wiederholen, einfach auf diesen VI. Teil verweisen, wo er dann im 1. Kapitel drei Noten aufzählt: die Longa (▮), die kurze (■), die Semibrevis (◆); zwei oder drei Semibreven sind, sagt er, einer kurzen gleich, und zwei oder drei kurze einer langen, je nachdem (der damaligen Anschauung entsprechend) der rhythmische Modus ein vollkommener oder ein unvollkommener war.

Digitized by Google

Ein anderer Engländer, Johannes de Muris,[1]) Magister der Mathematik zu Oxford, läßt in seinem etwa um 1340—50 geschriebenen *„Speculum musicae"*, also 40—50 Jahre nach dem Traktat Odingtons, einen empfindlichen Verfall des Rhythmus erkennen, denn nach lib. VI, cap. 71 erachtet der Autor die angegebenen paar Dauerverschiedenheiten für den Choral nicht als wirklich notwendig, sondern nur als auch auf ihn anwendbar: „Die Zeitmessung, schreibt er, ist doppelter Art. Die eine mißt die Zeiten nach feststehenden und bestimmten Verhältnissen; man trifft sie an in der figurierten Musik. Die andere ist nur ein relatives Maß, insofern als gewisse Noten langsamer als andere gesungen werden, aber ohne den Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit zu präzisieren. Sie kann auch im *Cantus planus* stattfinden, denn nach der Lehre Guidos von Arezzo sind die reperkutierten Töne kürzer und andere Noten, wie die vorletzten und letzten bei der Pause, sind länger."

Ein wichtiger Zeuge für den Choralrhythmus, wie er noch im 15. Jahrhundert in Mittelitalien geübt wurde, tritt uns in dem Karmelitermönch Johannes Hotby entgegen. In England geboren, lebte er von 1467—1486 im Kloster zu St. Martin zu Lucca und verfaßte dort in italienischer Sprache einen *„Calliopea leghale"* betitelten Traktat, welcher uns sehr wichtige Aufschlüsse über den damals in den Karmeliterkirchen und überhaupt im mittleren Italien herrschenden Choralvortrag gibt. Wir ersehen aus seinen Ausführungen, daß sich dort die ursprüngliche Rhythmik in ihren wesentlichen Punkten noch ziemlich gut erhalten hatte. In seiner Abhandlung wird die Tatsache hervorgehoben, daß der Choral, seine verschiedenen Notendauerwerte nicht etwa von der figurierten Musik erhalten hat, sondern umgekehrt, wie Hothby erklärt, „ist es bezüglich der Dauerverhältnisse der Noten leicht zu sehen, daß der figurierte Gesang den Choral zur Grundlage hat, daß er von diesem stammt." Hothby handelt demgemäß zugleich vom Rhythmus beider Gesangsarten, in dem er jedoch an mehreren Stellen ausdrücklich aufmerksam macht auf die Verschiedenheiten, welche den Choral und die figurierte Musik in manchen rhythmischen Einzelheiten voneinander trennen. Der Einzelnoten (Punkte gibt es, sagt er, vier, die damals folgende Namen trugen: Quadrat (■), Helmaym (♦), Strophikus (▀) und Ariskus (▀). (Die figurierte Musik fügte diesen Noten noch die Minima ♩ bei," welche jedoch im Choral nur selten vorkommt".) „Die Einzelheiten, welche im Choral Strophikus, Quadrat und Raute, d. h. Helmaym heißen, nennt man, sagt Hothby, im figurierten Gesang longa, brevis und semibrevis". Der Strophikus und der Ariskus bezeichnen lange Noten; das Viereck und die Raute sind kurz." Bei der Erklärung der rhythmischen Modi heißt es: „Statt eines Strophikus kann der ihm entsprechende Wert stehen, da ja der Strophikus zwei oder drei Quadratnoten gleichkommt. Ist er deren drei wert, so ist der Modus vollkommen; gilt er nur zwei Quadrate, so ist der Modus unvollkommen", und ähnlich: Das Quadrat gilt 2 oder 3 Rauten, je nach dem Modus." Das ist wahrlich kein Vortrag im Gleichwerte der Noten.

Weniger günstig war es zur nämlichen Zeit in Nord- und Süditalien um den Choralrhythmus bestellt. Wie in der Politik scheint dort auch in der Kunst französischer, deutscher und spanischer Einfluß größer gewesen zu sein. In beiden erstgenannten Ländern hatte ja die Verwüstung auf rhythmischem Gebiete früher und radikaler um sich gegriffen.[2]) So vernehmen wir aus dem Traktat *„De notis et pausis"* des Johannes Tinctoris, der 1475—87 Kapellmeister am Hofe Ferdinands von Aragonien zu Neapel war, daß es Noten gibt, „welche keinen bestimmten Dauerwert besitzen. Sie haben eine größere oder geringere Dauer, je nach dem Belieben der Sänger; das sind die Noten, welche im *cantus planus* benutzt werden", (Lib. I., cap. 1.) und Kap. 15: „Die Noten von unbestimmten Dauerwerten sind durch keine regelmäßige Dauer begrenzt: z. B. diejenigen, welche man im *cantus planus* gebraucht . . . Diese Noten werden bald mit, bald ohne Maß gesungen, hier im vollkommenen Zeitmaß, dort im unvollkommenen, je nach dem Gebrauche der Kirchen oder dem Belieben der Sänger." Das ist übrigens auch kein grundsätzliches Gleichmaß der Noten.

Im 16. Jahrhundert, ebenfalls in Italien, begegnen wir in der Vorschrift, die Blasius Rossetti (1529) für manche syllabischen Gesänge gibt, einer gewissen Dauerverschiedenheit der Noten: „In den Hymnen und Sequenzen in den Psalmen und Antiphonen . . . sollen wir bei kurzen Silben die Gesangsnote kürzen. Der Minorit Pietro Canuzzi *(Regulae florum musices,* cap. 10.) lehrt, wie wir es bei Tinctoris gesehen haben, daß „die *musica plana* aus Noten von unbestimmtem Zeitwerte besteht, . . . die nach dem Gutdünken eines jeden gesungen und gemessen werden".

Wir sind nun beim 17. Jahrhundert angelangt, dem Zeitalter der medizäischen Ausgabe (1614—15). Diese Choralleseart kam besonders im päpstlichen Gebiete in Gebrauch; bei der Ungunst der kirchenmusikalischen Zustände fand sie außerhalb des Kirchenstaates keine große Verbreitung, bis sie bekanntlich unter Pius IX., 1871, als offizieller Gesang neugedruckt und besonders in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Holland, Belgien, den Vereinigten Staaten Nordamerikas, England und Irland eingeführt wurde. Ihre Notation, wie der Vortrag, den sie voraussetzt, weist drei zwar nicht genau gemessene aber doch wirklich verschiedene relative Notenwerte auf.

Sind wir so in Begleitung der *Medicaea* in ihrem Ur- und Neudruck bis zur heutigen Zeit vorgerückt und haben wir mit ihr in Rom und in verschiedenen Ländern eine dem Äqualismus wider-

[1]) Nach H. Riemann wohl zu unterscheiden von Julianus de Muris, Rektor der Sorbonne zu Paris.

[2]) In Frankreich hatte auch, soviel bisher ersichtlich, die Ursache dieser rhythmischen Verwüstung, d. h. das „Organum", ihren Ursprung.

Digitized by Google

sprechende Vortragsüberlieferung beobachtet, so soll doch noch gezeigt werden, daß selbst in Frankreich, dem gelobten Lande des Gleichmaßes, letzteres im 17. und 18. Jahrhundert nicht die unumschränkte Herrschaft besessen hat. Wie sang man in Frankreich nach dem Zeugnisse des Benediktiners Dom Jumilhac? Er sagt es uns in seinem Werk *„La Science et la Pratique du Plain-chant"* (1673). Der liturgische Gesang umfaßt nach ihm drei Gattungen: 1. den *„plain-chant"*, der in genau abgemessenen gleichwertigen Noten sich bewegt. Zu demselben gehören die Antiphonen, die *Responsoria*, alle Meßteile mit Ausnahme des *Credo* und des *Gloria* der einfachen Feste etc.; 2. den *„Chant psalmodique"*, welcher Noten von verschiedener, aber unbestimmter Dauer enthält; in ihm sind die Noten über akzentuierten Silben lang, alle anderen sind kurz oder werden als solche behandelt. Diese *chants psalmodiques* umfassen die Psalmen und *Cantica*, die *Praefatio*, das *Pater noster*, das *Gloria* der einfachen Feste, das *Te Deum*, das *Kyrie*, *Sanctus* und *Agnus* der Ferialtage usw.; 3. den *„Chant métrique"* mit fünf verschiedenen proportionellen Notenwerten. Zu dieser Klasse gehören alle Hymnen, das *Credo*, welches daktylischen Rhythmus hat, etc. Mit Ausnahme der ersten Klasse begegnen wir also wieder keinem Vortrag im Gleichmaß der Noten.

Was das 18. Jahrhundert betrifft, so möge uns unter den vielen Zeugen des damaligen Choralvortrages in Frankreich der Abbé Leonard Poisson in seinem den *„Messieurs les Prêchantres ou grands Chantres des Eglises de France"* gewidmeten *„Traité theorique et pratique de plain-chant grégorien* (Paris, 1750) erklären, daß zwar gewisse Sequenzen, wie das *Lauda Sion* und das *Dies irae* (nach der damals nur die metrische Poesie verstehenden und die akzentuierende Poesie verkennenden Auffassung) als in Spondäen geschrieben betrachtet und deshalb für gewöhnlich *(„ordinairement")* in spondäischem Geichmaß gesungen wurden, daß aber andere Sequenzen nach Längen und Kürzen vorgetragen werden konnten, und die übrigen Gesänge des Chorals (der als ein *Récit mesuré et animé* definiert wird) in Noten von drei verschiedenen Dauerwerten ausgeführt wurden, indem man der langen Note zwei genau nach Thesis und Arsis abgemessene Zeiten beilegte, der brevis oder mittleren eine Zeit und der semibrevis eine halbe Zeit. *„Il faut en chantant faire attention à la valeur des notes"*.

Überblicken wir nun das Ergebnis unserer Untersuchung, so sehen wir uns genötigt, die sogenannte Tradition des Vortrags im Gleichmaß der Noten abzuweisen, 1. weil diese Tradition keine „rechtmäßige" ist; da sie das Überlieferungsobjekt seines wesentlichen Rhythmuselementes beraubt und es mithin innerlich alteriert und verstümmelt darbietet; 2. weil sie nicht, wie behauptet wird, als die Tradition der Kirche gelten kann: im ersten Jahrtausend existierte sie überhaupt nicht, und von da an läuft ihr zur Seite eine entgegengesetzte, die entweder in Erinnerung der ursprünglichen Tradition oder getrieben durch das natürliche Bedürfnis der Musik nach Rhythmus sich, hier mehr, dort weniger, in all den Jahrhunderten seit dem 12. bis heute in der Kirche erhalten hat.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N. Y. Ludwig Bonvin, S. J.

Im Lesezimmer.

Zum 20. Todestag Dr. Franz Xaver Witts.

Am 2. Dezember 1908 vollendeten sich 20 Jahre, daß der große Gründer des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins sein Auge im Tode schloß. Hat die Gegenwart seinen Namen vielleicht schon vergessen? Den Namen dessen, der auf kirchenmusikalischem Gebiete eine Umwälzung herbeiführte und eine Tätigkeit entfaltete, die Angelpunkt und Grundfeste für kommende Zeiten sein sollte? Frage die Tausenden, die sich unter das Banner der heiligen Cäcilia gestellt, und sie werden dir den Namen Witt mit Begeisterung und Ehrfurcht nennen.

Vergebens hätte der kunstsinnige Ludwig I. seinem Kapellmeister Ett die Reform der Kirchenmusik aufgetragen, umsonst der opferfreudige Proske in Italiens Archiven die Quellen der klassischen Kirchenmusik erschlossen, wäre nicht Witt der Mann gewesen, der diese Reformideen in die lebensvolle Praxis umsetzte und sie in die Lande hinaustrug.

Witt war ein geborener Reformator und Organisator. Er begnügte sich nicht, salbungsvolle Reden zu halten, nein, er handelte, er arbeitete, er rieb sich auf in der Verfolgung seiner Pläne. Wer diese Kleinarbeit Witts und überhaupt sein Wirken kennen lernen will, der lese das Lebensbild, das ihm treue Freundeshand geschrieben,[1]) und er wird staunen, was dieser Feuergeist geleistet: Viermal trug Franz Witt die Würde und Bürde eines Generalpräses, besuchte und leitete, so oft es ihm nur immer möglich war, die kirchenmusikalischen Exerzitien des Cäcilienvereins, die Generalversammlungen, redigierte 23 Jahre lang die von ihm gegründeten Reformblätter, war lange Zeit Vorsitzender des Referentenkollegiums, machte „kirchenmusikalische" Reisen und hielt Instruktionskurse ab, dazu entfaltete er noch eine ausgedehnte schriftstellerische und kompositorische Tätigkeit. Seine Privatkorrespondenz, die er im Interesse des Cäcilienvereins und der Kirchenmusikreform führte, gibt Dr. Walter auf über 30000 Briefe an; welch eine Unsumme von fördernder Arbeit für Tausende! Und als das Übermaß der Strapazen den siechen Körper aufgerieben hatte, da zog sich der geniale Mann von der Öffentlichkeit zurück und weihte seine letzten Kräfte der Seelsorge. Im Beichtstuhle — er hatte eben eine arme Bauernfrau Beichte gehört —, hauchte der ideale Priester seine Seele aus.

[1]) Dr. Franz Walter, Franz Witt, ein Lebensbild. Regensburg, Fr. Pustet. 2. Auflage. 1906.

Digitized by Google

Das war Franz Xaver Witts Leben und Wirken. Ganz anders urteilt freilich eine Schrift, ie soeben die Presse verläßt und Witt ein eigenes Kapitel widmet.[1]) Hören wir den Verfasser selbst:

„Witt ist in der Kunstgeschichte ein Unikum. Seine zahlreichen Kompositionen sind anerkannter- naßen schwach in der Erfindung (!), in der Mache dilletantisch (!). Ein paar Ausnahmen unter chrecklich viel Makulatur (!) bestätigen die Regel. Zu den Ausnahmen gehören aber ganz gewiß icht Witts Messen; man denke an die am meisten aufgeführte Lucia- oder Rafaelsmesse. Ihr Wert nd ihre Bedeutung ist gleich den im Handel befindlichen Lourdesstatuen. Aber Witt war auch ournalist und vermöge dieser Eigenschaft half er da nach, wo es ihm in der Kunst gebrach. abei bediente er sich vornehmlich des Mittels, alles mögliche Schlechte in der Welt der hohen, ber eben auch wehrlosen Kunst in die Schuhe zu schieben, um hiedurch die Meisterwerke als nbequeme Konkurrenten in Mißkredit zu bringen. (Seite 111.)

„Für die Verbreitung seiner „Richtung" half ihm ganz besonders der Umstand, daß er eben riester war. (!). In dem Bestreben allen etwas anzuhängen (!) und insbesondere in bezug auf die üde (!) Manier hat auf Witt augenscheinlich der ebenfalls nicht sehr fromme (!) Johannes Scherr influß genommen. Aber während Hanslick sich mit seinem Zeitgenossen Wagner herumbalgte (!) hat Witt es wohlweislich vermieden, mit einem Lebenden von größerem Ansehen anzubandeln (!)." (S. 112.)

„Gleichwie sich Wagner mit Beethoven verglich, . . . verglich sich der katholische Priester nd Kirchenkomponist Witt mit dem protestantischen Opernkomponisten Wagner. Die eigentliche hnlichkeit zwischen Witt und Wagner, falls überhaupt von einer solchen gesprochen werden kann, st ihre Eitelkeit, die man bei Wagner wenigstens ja ohne weiteres hinnimmt." (Seite 112.) Daß r in der Wahl seiner Mittel nicht weniger als gewissenhaft war (!), zeigt neben vielem das von hm gefälschte Zitat aus dem *Dona* der Paukenmesse von Haydn." (Seite 113.)

Es ist hier nicht der Ort, auf den reinmusikalischen Teil von Dr. Schnerichs Schrift einzu- gehen, das wird in einer Fachzeitschrift (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1909) in eingehender Weise geschehen; allein die persönlichen Anklagen, die Schnerich gegen den toten Meister richtet, ürfen nicht unwidersprochen bleiben.

Was Witt als Musiker und Komponist anlangt, kann man ja wohl geteilter Meinung sein, venn auch die herbe Kritik Schnerichs über Witts Kompositionen weit über das Ziel hinausschießt nd den Eindruck nicht verwischen kann, als ob der Kritiker des Reformators Werke nur ungenügend kenne. Oder sind das große achtstimmige *Te Deum* und das vierstimmige in *C*-Moll, die *Missa in hon. Concilii Oecumenici*, die Xaverius-Messe usw. auch nur „Makulatur"? Ich habe meine Meinung über Witts Messen in meiner „Geschichte der Kirchenmusik" niedergelegt und halte sie auch heute noch aufrecht: „Daß bei der Menge der Produktion die durch den Mangel an geeigneten Werken — namentlich zur Zeit des Entstehens des Cäcilienvereins — hervorgerufen wurde, manche Kompo- sitionen mitunterlaufen, denen kein besonderer Wert eignet, liegt auf der Hand; das übrige aber ist gediegen, voll melodischen Lebens und manchmal hochdramatisch." (Seite 150.) Daß übrigens Witt kein so schlechter Komponist war, wie Schnerich meint, das beweisen uns die Worte keines geringeren als Franz Liszts, die er einst in Gegenwart des Kardinals Hohenlohe zu dem Priester Witt sprach: „Lassen Sie doch die Leute fluchen, stehlen, aber schreiben Sie uns zwanzig schöne Takte, wie Sie uns so oft geschrieben haben."

Schlimmer sind die Vorwürfe, die Schnerich dem Menschen Witt macht: Roheit, Eitelkeit, Heuchelei, Fälschung usw. Wir wollen Witt gewiß nicht frei von menschlichen Schwächen und Gebrechen hinstellen, aber diese Beurteilung verdiente der edle Tode sicher nicht. Jeder ruhig Denkende wird es begreiflich finden, wenn ein Reformator und Organisator wie Witt, für den es galt, eingerostete Schäden zu verbessern und das Unkraut an der Wurzel zu fassen, eine kräftige und energische Sprache führt und führen muß. Der Musikhistoriker Ambros sagt einmal: „Zum Reformieren gehört ein Eisenkopf und Eisenfäuste;" deswegen ist aber zwischen energischem Handeln und „rüder Manier" doch noch eine weite Kluft. Witt war nicht eine jener problematischen Naturen, die nie zu ergründen, er war kein charakterloser Heuchler, der ins Antlitz Lobsprüche singt und im Rücken das Gegenteil behauptet; Witt war ein ehrlicher Charakter, der jederzeit die Überzeugung seines Herzens offen aussprach. Mit Schmerz wird aber jeder lesen, wie Schnerich ohne den Schein eines Beweises das priesterliche Leben Witts angreift und seine Frömmigkeit negiert.

Es muß lebhaft bedauert werden, daß der große Gründer des Cäcilienvereins, der seine Lebens- kraft für seine hohen Ideen einsetzte und eine Organisation ins Leben rief, die Zehntausende von Mitgliedern in aller Herren Länder zählt, zu seinem 20. Todestag eine so einseitige Beurteilung findet. Der Liebe und Begeisterung für den großen Toten wird das verunglückte Kapitel in Dr. Schnerichs Buch allerdings nichts zu rauben vermögen.

Regensburg. Dr. Karl Weinmann.

Diesen Artikel im „Regensburger Morgenblatt" nimmt der Unterzeichnete unter vollem Applaus in dieser Nummer der *„Musica sacra"* auf. Ihm ist das Buch von Dr. Schnerich nicht unter die Augen gekommen. Aber schon nach dessen Erscheinen erhielt er aus Graz und Wien die dringende Aufforderung, gegen dasselbe energisch in der Öffentlichkeit vorzugehen. Schon die kurze Notiz in Nr. 12 der *Musica sacra*, 1908 brachte ihm von Seite des K. K. Kustos, Dr. Alfred Schnerich, VIII., Langegasse 6, Wien, nachfolgende Aufforderung:

[1]) Dr. Schnerich, Messe und *Requiem* seit Haydn und Mozart. Wien-Leipzig, 1909.

Digitized by Google

„Verehrliche Redaktion! Auf das Recht der Billigkeit mich berufend, bitte ich den Wortlaut der angeblichen „Zurückweisung“ meines Urteils in der ebenso ausführlichen als sachlichen Besprechung meines Buches „Messe und *Requiem*“ im „Linzer Volksblatte“ vom 21. Oktober l. J. abzudrucken. Die betreffende Stelle lautet lediglich: „Auch Schnerichs absprechendes Urteil über Witt als Komponist erscheint uns zu strenge.“

Diesem Ansuchen wird der Unterzeichnete nicht nachkommen, solange ihm die Broschüre Schnerichs nicht als Rezensionsexemplar zugesendet wird. Ob es übrigens nach den Ausführungen von Dr. Weinmann noch angezeigt ist, sich mit einem Manne zu beschäftigen, der Witts Grab in so unerhörter Weise schändet, und der durch seine einseitige, nur die österreichischen Klassiker verherrlichende, fast possenhafte Polemik gegen den „Allgemeinen Cäcilienverein“ eine traurige Berühmtheit sich errungen hat, will ich mir erst überlegen. F. X. H.

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

(Fortsetzung aus Nr. 1, Seite 10.)

Von **Dr. M. J. Elsenheimer** liegen drei Kompositionen vor: a) *Missa prima* in *Es*-dur, zu Ehren der seligsten Jungfrau Maria.[1]) Der Organist tritt zu sehr in den Vordergrund; die Vor- und Zwischenspiele nehmen zuviel Raum ein und zertrennen den liturgischen Text unnützerweise, so daß z. B. schon im *Kyrie* für den Introitus wenig Zeit übrig bleibt. Die Melodienbildung ist natürlich und schmiegt sich dem Gesangstexte an. Auch die Harmonisierung hütet sich vor Ausschreitungen. Oftmalige Wiederholungen, besonders der Worte *Kyrie*, konnten vermieden werden. Die Orgelstimme ist in dankenswerter Weise auf drei Systeme verteilt und mittelschwer. Modern fühlenden Chören kann die wohlklingende Komposition gut empfohlen werden; nur das *Et incarnatus est*, zuerst Solo und dann nochmal vierstimmig gehaltene Wiederholung, muß als unliturgisch bezeichnet werden.

— — b) Ein sechsstimmiges *Terra tremuit* für 2 Soprane, 2 Alt, Tenor, Baß (Pianoforte oder Orgel sind nur Zusammenfassung der Singstimmen) bildet einen pompösen Osterjubel über den liturgischen Offertoriumstext des Ostersonntags und sucht durch Polyphonie auf harmonischem Wege große Effekte zu erzeugen.[2])

— — c) Ein *Haec dies*[3]) ist im Stile Händels geschrieben für gemischten vierstimmigen Chor mit obligater Orgelbegleitung und dient als Graduale für den Ostersonntag.

Hieronymus Frescobaldi. Duo Motetta *Peccavi* et *Jesu Rex admirabilis*, III vocibus inaequalibus (Cantus, Altus, Barytonus) organo comitante, recognovit et edidit **Jul. Bas.**[4]) Bei Gelegenheit der Frescobaldifeier in Ferrara (vergl. *Musica sacra* 1908, Seite 148) wurden auch die beiden von Julius Bas aus Drucken von 1616 und 1625 redigierten dreistimmigen Kompositionen, nämlich *Peccavi* und *Jesu Rex admirabilis*, mit fünf im Vorwort angegebenen Abänderungen aufgeführt. Die beiden Nummern werden, besonders durch schöne Solostimmen (Sopran, Alt und Bariton) vorgetragen, tief religiösen Eindruck hervorrufen.

Requiem für eine Singstimme (oder Unisonochor) mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung von **Vinz. Goller.**[5]) Die weihevolle, im Wechsel von Ober- und Unterstimmen, vom ganzen Chor oder von Soli vorzutragende Totenmesse (ohne *Dies irae* und *Libera*) verdient, zumal bei dem großen Bedarf von *Requiem* auf Stadt und Landchören, warme Empfehlung, verlangt jedoch feinen Vortrag und schöne Deklamation in den nur auf einem Ton rezitierten Texten des Introitus, Graduale und Offertorium.

---

[1]) Jos. M. Zeinz, Cincinnati und Otto Weber, Leipzig. 1901.

[2]) *Motettum Paschale*, sechs vocibus inaequalibus. Compositum et Illustrissimo Pio X Pontifici Maximo permissione data dedicatum N. E. Leipzig und New York, Breitkopf & Härtel. 1907. Partitur 50 Cent.

[3]) Fischer & Br. in New York. Partitur 20 Cent. Nr. 634 in Fischers Oktavo Edition of Sacred Music. 1894.

[4]) Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 3 Stimmen à 10 ₰.

[5]) Op. 64. Regensburg, Eugen Feuchtinger. 1908. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmheft 20 ₰, in Partien von 10 Exemplaren an à 15 ₰.

Digitized by Google

Das hundertste Werk, welches **Mich. Haller** der Öffentlichkeit übergibt, ist eine Lauretanische Litanei für vierstimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung, höchst einfach bescheiden, mit Abwechslungen für Soli und Tutti.[1])

— — Von Op. 8a,[2]) der zweistimmigen Messe mit Orgelbegleitung, im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 311 aufgenommen, ist die 14. Auflage erschienen.

— — Von Op. 18.[3]) Zehn Motetten für zweistimmigen Chor mit Orgel, Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 522, liegt die 4. Auflage vor.

Missa solemnis in *G*-moll für gemischten Chor, Orchester und Orgel von **Viktor Keldorfer,**[4]) Chordirektor zu St. Elisabeth (Wien). Die Widmung dieser Messe hat Pius X. mit gütigem Handschreiben des Staatssekretärs Kardinal Merry del Val vom 12. August 1905 angenommen. Durch den Akt des Wohlwollens Sr. Heiligkeit ist natürlicherweise keine Empfehlung der Komposition ausgesprochen. Wohl ist in ihr der ganze liturgische Text behandelt, sehr oft durch Unisoni zu rasch abgewickelt, sehr oft, wie beim *Et incarnatus, Crucifixus, Benedictus* und ähnlichen Stellen, mit andächtiger Pose subjektiv ausgedrückt, aber in längst überlebten Formen verminderter Septakkorde, welche dann eine mehr oder weniger überraschende Auflösung zulassen, im Grunde genommen aber ganz verbraucht sind. Der musikalische Wert ist äußerst gering, der liturgische Text ist in polychromierten Etikettenschachteln verteilt, wie etwa die Bonbons in Konditoreien. Wer die Messe in einer der dreifach angegebenen Besetzung aufführt, weil er eben die Instrumentalisten hat und beschäftigen will, braucht sich mit Proben nicht zu plagen. Wenn sie durchaus modern wäre, würde sie doch in unsere Zeit passen! Ein Fortschritt in der instrumentierten Kirchenmusik kann nicht entdeckt werden. Aber es gibt viel schlimmere Messen, und darum kann man auch diese Darbietung nicht abweisen, solange es noch Kirchenchöre gibt, die Geschmack für derlei Speisen und Gewürze haben.

Cantica sacra. Kirchliche Gesänge mit Orgelbegleitung für den Pfarrgottesdienst. Gesammelt und herausgegeben von **J. M. Hauber, C. Ett** und **Dr. Fr. Witt.**[5]) Mit kirchlicher Druckgenehmigung. Sechste vermehrte Auflage der Wittschen Ausgabe, besorgt durch Mich. Mayer. Aufgenommen im C.-V.-K. unter Nr. 100 und 2266.

Franz Kimovec schrieb zum 70. Geburtstag des Domkapellmeisters Anton Förster in Laibach eine Messe für vier gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung[6]) in edlem, fließendem Stile, die auch als Beilage zu der von Anton Förster redigierten slavischen Monatschrift *„Cerkv. Glasb."*, 1908 erschienen ist. Die Singstimmen sind auch einzeln beschäftigt; die Orgelbegleitung ist leicht, das Ensemble aus einem Guß.

Messe in *D* für Männerchor mit Orgelbegleitung von **Theodor Lobmiller.**[7]) Eine gediegene, schön gearbeitete Meßkomposition mit selbständiger Orgelbegleitung, bei der jedoch gute erste Tenöre erforderlich sind. In den Singstimmen ist Chromatik maßvoll vertreten; die Modulation ist manchmal ziemlich gewalttätig, z. B. im *Gloria* bei *Patrem omnipotens.* Das *Credo* wickelt sich durch Einfügung von Unisonisätzen ziemlich rasch ab. Der Kanon im *Benedictus* ist gut gemacht. Der Komponist versteht es, seine kontrapunktischen Kenntnisse schön zu verwerten, ohne aufdringlich zu sein.

---

[1]) Op. 100. *Litaniae Lauretanae B. M. V.* ad 4 voces viriles, Organo comitante. Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[2]) *Missa Quarta a*, ad duas voces aequales organo vel Harmonio comitante. Regensburg, Fr. Pustet. 1908. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmen à 20 ₰.

[3]) *X Motetta pro Festis principalibus Domini* ad duas voces cum Organo. Regensburg, Fr. Pustet. 1908. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 2 Stimmen à 25 ₰.

[4]) Op. 60. Leipzig und Paris, Bosworth & Co, London W., 5 Princes-Str., Oxford-Str., Wien I. Wollzeile 39. 1908. A. Kleine Besetzung: Streichorchester; B. Dazu bei mittlerer Besetzung: 2 Oboen oder Klarinetten in *C*, 2 Hörner; C) Dazu bei ganzer Besetzung: 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken. Orgel- zugleich Direktionsstimme 5 ℳ, 4 Singstimmen à 1 ℳ, Orchesterstimmen 5 ℳ.

[5]) Regensburg, Fr. Pustet. 1908. Preis 1 ℳ 20 ₰.

[6]) Clarissimo Domino Antonio Foerster sole lustra bis septem natalis reducente. *Missam in hon. Ss. Cordis Jesu* quatuor vocibus inaequalibus organo comitante concinendam, beneficiorum non immemor grata dedicavit animo Franciscus Kimovec. Laibach, Katholische Buchhandlung. 1908. Partitur 1 K 50 h, 4 Stimmen à 30 h.

[7]) Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰.

Digitized by Google

Zur Erinnerung an das 60jähr. Regierungsjubiläum Sr. Majestät Kaiser Franz Joseph von Österreich komponierte **Joh. Gg. Meuerer** als Op. 57 die Festmesse *Sursum corda.*[1]) Eine Vorbemerkung empfiehlt die Ausführung mit vollem Orchester, aber auch eine solche mit Streichinstrumenten und Orgel ist wohl zulässig. Es liegt dem Referenten nur eine gestochene Orgelpartitur vor, aus welcher zugleich dirigiert werden muß. Die Streich- und Blasinstrumente sind mit kleineren Noten eingetragen. Die Behandlung der Singstimmen, bezw. Textesdeklamation ist sehr gut und schwungvoll. Es ist vorauszusehen, daß die zahlreichen Chöre, welche gute Instrumentalmusik mit guter Besetzung des Gesangschores im schönen Verhältnis zum Orchester auszuführen pflegen, diese Festmesse in ihr Repertoire gerne und öfters aufnehmen werden.

Messe zu Ehren des heil. Johannes des Täufers für eine Oberstimme, Tenor und Baß, mit Begleitung der Orgel von **Anton Müller.**[2]) Diese dreistimmige Messe, deren Oberstimme sich zwischen c^1 und d^2 bewegt, ist recht praktisch angelegt und hat schöne Melodienbildungen. Das *Credo* ist choraliter und hat nur *Et incarnatus est* und *Et vitam venturi* als dreistimmige Einlagen.

Drei Votivvespern für Sopran, Alt, Tenor, Baß herausgegeben von **Jos. Nießer.** Referent schließt sich dem Urteil von Karl Walter an, welcher über das Opus unter Nr. 3535 des Cäcilienvereins-Kataloges schreibt: „Das vorliegende Heft bringt Votivvespern vom Feste der allerheiligsten Dreifaltigkeit, dem allerheiligsten Altarssakramente und von der allerseligsten Jungfrau Maria. Sänger, Dirigent und Organist finden hier den notwendigen Stoff in ununterbrochener Reihenfolge vereinigt, wodurch jedes lästige Nachschlagen erspart wird. Die mehrstimmigen Falsibordoni sind den fünfstimmigen Sätzen von L. Viadana teilweise nachgebildet und werden bei gutem Vortrage eine erbauliche Wirkung nicht verfehlen."

„Auf Seite 53, Satz 5, Takt 2, ist in der ersten Stimme die halbe Note *f* in zwei Viertel zu zerlegen und das letzte der Silbe *ni* zuzuteilen. Ebenso ist auf Seite 54 im 11. Satz an gleicher Stelle zu singen. — Auf Seite 23 sind *Benedicamus* und *Deo gratias* nicht in der angegebenen Melodie der Feste duplex I. Klasse sondern duplex II. Klasse zu singen. — Seite 56 muß die sechste Note *d* heisen."

F. X. H.

(Schluß folgt.)

An der Kirchenmusikschule in Regensburg

hat am 16. Januar 1909 der 35. sechsmonatliche Kursus begonnen. Vor sieben Lustren, im Jahre 1874, gegründet, hat es die Vorsehung gefügt, daß noch zwei Lehrkräfte aus damaliger Zeit beim Unterricht mitzuwirken in der Lage sind: Der nunmehrige Stiftskanonikus an der „Alten Kapelle", Hochwürd. Herr Michael Haller und der Unterzeichnete. Ein Hinweis auf die Entstehung und die Chronik der Schule bis zum Jahre 1886 ist bei Beginn des 35. Kurses gewiß lehrreich, aber es wird genügen auf den eingehenden Artikel im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" 1899 (14. Jahrgang), Seite 91—109 aufmerksam zu machen.

Seit 1886 hat die Kirchenmusikschule ein neues, ständiges Heim; seit 5. Okt. 1902 ist auch die St. Cäcilienkirche dem öffentlichen Gottesdienste übergeben und die fünf neuen Glocken laden an allen Tagen des Kirchenjahres zur heiligen Messe und anderen gottesdienstlichen Verrichtungen ein.

Nachdem Se. Exzellenz der Hochwürd. Herr Diözesanbischof Dr. Antonius von Henle am 11. Januar 1908 das Protektorat über die Kirchenmusikschule zu übernehmen geruht hat (siehe Cäcilienvereinsorgan 1908, Seite 9), glaubt der Unterzeichnete die Hoffnung aussprechen zu dürfen, daß die bisher als Privatanstalt geduldete Kirchenmusikschule recht bald in eine eigentliche kirchliche Stiftung umgewandelt werden wird, so daß die-

---

[1]) *Missa solemnis (Sursum corda)* in *G* für Soli, gemischten Chor und Orchester (Orgel ad lib.) oder Streichinstrumente und Orgel. Graz und Wien, „Styria". 1908. Partitur 3 ℳ 60 ₰, 4 Sing- und 20 Orchesterstimmen à 35 ₰.

[2]) Op. 3. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 3 Stimmen à 20 ₰.

[3]) Ravensburg (Württemberg), Friedrich Alber. 1905. Partitur 3 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen 2 ℳ.

Digitized by Google

selbe auch nach dem Tode der Gründer und Pfleger des materiellen und geistigen Fortbestandes als „kirchliche Musikschule“ sich erfreuen kann.

Die innere Einrichtung der Schule hat sich seit den letzten zwanzig Jahren außerordentlich günstig entwickelt. Was speziell die Musikbibliothek betrifft, so wächst dieselbe durch Überweisungen aller Rezensionsexemplare, welche für die *Musica sacra* und das Cäcilienvereinsorgan eingesendet worden sind, jährlich um mehrere hundert Nummern an. Überdies kann jetzt bekannt gegeben werden, daß der am 9. Januar 1908 in Goch a. Rh. aus dem Leben geschiedene Kgl. Musikdirektor Peter Heinrich Thielen in seinem Testamente der hiesigen Kirchenmusikschule seine ganze Bibliothek, sowie die sämtlichen Kompositionsmanuskripte und Verlagsrechte vermacht hat, mit dem Rechte der Herausgabe zu ihren Gunsten. Die Kirchenmusikschule in Münster i. W. erhielt die 33 Bände der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas, das Gregoriushaus in Aachen wird eine noch zu vereinbarende Quote (ein Drittel des Schätzungswertes von Thielens Bibliothek) erhalten. Infolge dieser Schenkung und des Anwachsens der Musikbibliothek, mit welcher auch die Privatsammlung des Unterzeichneten vereinigt werden wird, ist ein eigenes Bibliothekgebäude auf dem Areal der Schule notwendig geworden, das bis Sommer dieses Jahres eingerichtet sein wird, und dessen reiche Schätze hoffentlich bis Herbst neu katalogiert werden können.

Samstag, den 16. Jannar l. J. wurde der 35. sechsmonatliche Kurs der hiesigen Kirchenmusikschule begonnen. Der Unterzeichnete stellte dem Lehrerkollegium die aus nachfolgenden Diözesen aufgenommenen Priester und Laien vor.

Auf besonderen Wunsch einzelner Hochwürdigster Bischöfe wurden zwei Priester über die statutenmäßige Zahl von 16 Eleven aufgenommen, so daß in diesem Jahre acht Priester aus den Diözesen: Basel-Solothurn, Brixen, Gnesen, Lecce (Apulien), Lemberg, Linz, Trient und Vitoria (Spanien) erschienen sind.

Die Laien sind aus den Diözesen Breslau (3), Leitmeritz, Osnabrück, Prag, Siebenbürgen, Tiraspol (Rußland) und Herzogenbusch (Holland). Der Direktor der Schule, stellte die Lehrer unter entsprechenden Worten vor. Es sind Kanonikus Michael Haller, die Hochwürdigen Domvikare Franz Xaver Engelhart, Domkapellmeister, und Dr. Karl Weimann, der Hochwürdige Herr Musikpräfekt des Bischöfl. Knabenseminars Obermünster Karl Kindsmüller und Domorganist Joseph Renner.

Dieselben werden mit dem Direktor in 28 Wochenstunden die verschiedenen Fächer, welche der Kirchen-Musikkunst und Wissenschaft dienen, zum Vortrage bringen.

Wiederholt wurde in *Musica sacra* und im Cäcilienvereinsorgan betont, daß die Anmeldungen für den sechsmonatlichen Kurs womöglich schon bis Juli jeden Jahres für das folgende Jahr gemacht werden mögen. Die Zahl 16 ist statutengemäß und wird nur in Ausnahmefällen infolge direkter Wünsche Hochwürd. Diözesanbischöfe für Priester überschritten. Programm und Statuten werden vom Unterzeichneten jederzeit gratis und franko versendet.

Auf Bitte und Vorschlag Sr. Exzellenz, des Hochwürdigsten Diözesanbischofes von Regensburg, Dr. Antonius von Henle, haben Se. Heiligkeit die Gnade gehabt, durch Breve vom 2. Januar d. J. den Unterzeichneten zum Päpstlichen Hausprälaten zu ernennen.

In dieser Auszeichnung erblickt der Unterzeichnete eine Approbation der Bestrebungen des Cäcilienverein und einen neuen Ansporn, seine Kräfte lebenslang der heiligen Musik zu weihen, durch Wort und Schrift den Willen und Wunsch der heiligen Kirche und des Römischen Stuhles in treuer Anhänglichkeit und ehrerbietigem Gehorsam zu erfüllen.

F. X. Haberl.

Der Riedelverein zu Leipzig

führte am letzten „Bußtage (18. November 1908) die Graner Festmesse von Fr. Liszt auf und das *Te Deum* von A. Bruckner. Liszt schreibt immer interessant und geistreich. Gerade diese Messe hat dem Beherrscher des Formalen in der Tonkunst und der Tonsetzkunst reiche Gelegenheit geboten, den Meßtext zu illustrieren. Dadurch bietet dieses Opus dem Verstehen keine besondere Schwierigkeiten und so kommt es, daß der erste Eindruck dieses Opus ein starker ist. — Wer aber glauben sollte, daß dieser Eindruck bei öfterem Zuhören sich verstärke — wie das bei anderen Werken

Digitized by Google

der Fall zu sein pflegt — der kommt nicht auf seine Rechnung. Der kirchliche Charakter des Tonstücks erleidet eine starke Einbuße durch das Thema im *Kyrie*, das auf dem Sekunder der V. Stufe sich aufbaut und des öfteren wiederkehrt und so eine Art Stempel dem Werke aufdrückt. So hoch, wie wir den Schöpfer des „Christus" im religiösen Empfinden stellen, — hier ist Liszt zuviel Weltmensch geblieben. Diese Art zu seufzen hat unverkennbaren sinnlichen Beigeschmack. Deshalb lehnen wir diese Wendungen als kirchlichen Musikausdruck ab. Die Aufführung unter Leitung des neuen Dirigenten, des Kapellmeisters vom hiesigen Stadttheater Herrn Hagel, war eine straffe, großzügige, gelungene. Nur die Blechbläser gingen einige Male zu grobkörnig ins Zeug.

Als zweites Stück kam das *Te Deum* von Anton Bruckner zur Aufführung. Dieses Werk kirchlicher Tonkunst weist mancherlei Berührungspunkte auf mit der Lisztschen Muse. Aber im ganzen genommen sagte mir in diesem *Te Deum* Bruckner als Kirchenkomponist nicht mehr zu als der Komponist der Graner Festmesse. In großen Zügen zu gestalten — darauf geht der Wiener Musiker stets hinaus. Er versteht den inhaltsschweren Text mit architektonischem Überblick in Gegensatz zu stellen und zu bearbeiten. Einige wenige Stellen a cappella muten an wie aus einem Motett des Cäcilienkataloges, etwa von unserem M. Haller geschrieben.

Beiden Meistern — Liszt wie Bruckner — ist die Musik Selbstzweck; ihre Werke kommen für den praktischen Gottesdienst nicht zuerst in Frage. Als absolute Musik stellen die Werke mit kirchlichem Texte große Meisterwerke dar, von denen die spezifische Kirchenmusiker immer wieder die Technik lernen und das Genie bewundern kann.

Welchen Chor mag Bruckner zu seinen Lebzeiten gehört haben, daß er ihm, wie in seinem 150. Psalme, das hohe „*C*" zumuten darf? Überhaupt geht Bruckner bis an die äußersten Grenzen der menschlichen Stimme, auch nach unten. Wahrscheinlich hat Bruckner in diesen Fällen sich sein Werk rein instrumental gedacht, so daß es ihm nur darauf ankam, vom Chore das hohe „*C*" zu erhalten, wie man es von den Violinen spielen läßt — von diesen aber eine Oktav höher — als Ausdruck höchster Exstase. Bei Violinen klingt trotz des Hinaufgehens in die Oktave diese forzierte Höhe durchaus annehmbar.

Wenn Bruckner aber annimmt, daß eine wirkungsvolle klangschöne Wiedergabe des hohen „*C*" (𝄞 *c*) im Laufe der Zeit unseren Singchören möglich sein wird, so dürfte die Natur wohl ein unbeugsames Veto für alle Zeit einlegen. In der Art wie Brahms in seinem „deutschen *Requiem*" die Singstimmen führt und worin ihm unser großer Edgar Tinel ebenbürtig zur Seite steht im „Franziskus" und „*Te Deum*", bleibt bis heute unübertroffen. Mendelssohn hat hierin — im Gegensatz zu Bach und Beethoven — die ersten Werke geschaffen, die noch heute des ernstesten Studiums wert erscheinen.

Wann kommt der, welcher die kirchenmusikalischen Bahnen von Liszt und Bruckner weiter wandelt? . . . Leider hängt diese Frage sehr, nur allzusehr mit dem Geldbeutel zusammen. Es fehlt uns Katholiken an großen Chören, die sich der neugeschaffenen Werke unserer Komponisten gebührend annehmen. Die Einziehung der Gelder für Instrumental-Kirchenchöre, ihre fast durchgängige Umwandlung im a cappella-Chore hat bewirkt, daß für große Chorwerke mit Orchester keine Aufführungsmöglichkeit besteht oder eine solche wenigstens ungeheuer erschwert ist. Wir halten es für eine herrliche Aufgabe der größeren katholischen Stadtgemeinden, in das Ziel der Kirchenchöre jenes Streben einzuflechten: größere Werke oder vielleicht nur ein einziges solches jedes Jahr zur Aufführung zu bringen, das starke, künstlerische Werte als Kirchenmusik enthält, aber seinem Umfange nach nicht in den Rahmen des praktischen Gottesdienstes sich fügt. Da wird wohl die Scheu, die nur allzu begreifliche Scheu der Verleger schwinden, ein Werk abzuweisen, auch dann schon, wenn es für Durchschnittschöre auch nur ans Mittelschwere nach unten zu grenzt.

Uns will es immer als eine Gefahr für Inferiorität der Katholiken vorkommen, wenn wir fast nirgends über größere Aufführungen katholischer Meister lesen. Gewiß — zuerst kommt das Notwendige, die liturgische Musik. Aber gewiß dürfte es manchem Chor in katholischen Gegenden möglich sein, durch Hinzunahme außerordentlicher aktiver Mitglieder, besonders von Frauenstimmen, Chöre zu schaffen, die zu außergewöhnlichen Gesangstunden sich an größere Werke wagen. Für diese kirchenmusikalische Höhenkultur muß noch manches getan werden.

Dadurch wird dem Gefühle des „es ist erreicht" — glücklich vorgebeugt, dem Kirchenchore selbst werden höhere Bahnen gezogen und er wird vor zu schneller Selbstbefriedigung bewahrt.

Wir möchten einmal Umfrage halten, welcher Cäcilienchor es sich zur Aufgabe gesetzt hat, immer **höher** zu streben durch Erhöhung der Kraftleistungen in Auffassung und Wiedergabe, durch Erweiterungen des Repertoires nach seiner Schwierigkeit und künstlerischem Gehalte? — Gewiß, sie alle streben weiter durch Verbreiterung ihres Könnens. Gewiß: das Absterben alter Kräfte, die Einstudierung neuer Sänger nimmt Kraft und Zeit weg. Aber es will uns scheinen, als hielten sich manche Meister vom Cäcilienvereinskatalog fern, weil sie fürchten, zu Schweres zu bieten und deshalb keinen Verleger zu finden. Wir können uns täuschen. Wir wünschten es im Interesse unserer braven Chöre. Aber die Tatsache, daß die Verleger schon Mittelschweres nur mit größter Verklauselierung in ihren Verlag nehmen, gibt zu denken. Sorgen wir alle Berufenen dafür, daß der kommende Künstler noch immer gerade an der Kirche und ihren Chören die ersten und die treuesten Freunde für die Werke seiner kirchlichen Tonkunst finde.

Dr. Hugo Löbmann.

Digitized by Google

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. □ **Düsseldorf.** Vom Kaiserpreissingen in Amerika. Das Bundesmusikkomitee de Nordamerikanischen Sängerbundes wählte die Komposition „Warnung vor dem Rhein“ de Königl. Musikdirektors Mathieu Neumann (Düsseldorf), als Preischor für den Wettbewer um den vom Deutschen Kaiser gestifteten Preis für das große Deutsche National-Sängerfest a 19. bis 24. Juni in New-York 1909. Der Komponist wird außerdem einer Einladung des Komitee nach Amerika Folge leisten, und in New-York als Preisrichter fungieren.

2. ○ Aus dem Testamente Gevaerts (siehe Todesanzeige in Nr. 1 des Cäcilienverein organs 1909) bringen die Zeitungen nachfolgende charakteristische Mitteilung: **„Das Testament de Musikers“.** Der in der vorigen Woche (24. Dezember 1908) verstorbene Direktor des Konser vatoriums in Brüssel F. A. Gevaert hat in seinem Testament vor allem sehr eingehend Anweisungen über den musikalischen Teil seiner Leichenfeier gegeben. Er wollte ein möglichs einfaches Leichenbegängnis ohne Blumen und Reden; nur die eine Sorge hatte er, daß die Musi bei der Feier untadelig sein sollte, und so schrieb er folgende letztwilligen Anordnungen nieder „Ich wünsche, daß die liturgischen Gesänge der Messe im Gregorianischen Gesange, ohne Begleitung der Orgel, wenn möglich mit Ausnahme des *Dies irae* ausgeführt werden. Das *Dies irae* möcht ich auf Pariser Art, abwechselnd Solo und Chor, gesungen haben. Ich wünschte auch, daß da *Absolve* von einer einzigen Tenorstimme vorgetragen würde, das Offertorium *Domine Jesu Christ* dagegen von drei oder vier Baßstimmen in einer weniger einförmig schnellen Sprechweise, als e neuerdings üblich ist. Beim Hinaustragen der Leiche bitte ich, daß man das *De profundis en fau bourdon* singe, der einzigen Art Musik, die, wie ich wünsche, bei meinem Begräbnis zu hören sein soll.“

3. ✠ **Oberwallis.** (Schweiz.) In Brieg verschied Samstag, 16. Januar 1909 abends wohlversehen selig im Herrn **Gallus A. Ösch**, 1875—1876 Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule. Seit vielen Jahren lebte er im Kreise der Familie des Herrn Nationalrat Dr. Seiler in Brieg. Obwohl er seither eine Stellung als Chorregent u. dgl. nicht bekleidete, beschäftigte er sich immer mit Vorliebe mit Kirchenmusik und zeigte auch unserem Oberwalliser Cäcilienverein ein warmes Interesse. Er nahm öfters teil an unsern Vereinsfesten, so bei der Generalversammlung in Leuck 1905. Beim letztjährigen Dekanatsfest in Zermatt dirigierte er mit feinem Verständnis den dortigen Chor. — Herr Ösch war ein überzeugungstreuer Katholik, ein Freund und Wohltäter der Armen und treuer Freund von goldlauterem Charakter. R. I. P.

4. ♫ **Cäcilienverein Konstanz.** 25jähriges Jubiläum seines Bestehens. Dienstag den 24. November 1908, abends 8 Uhr im Festsaale von „St. Johann“ Konzert, ausgeführt von Münsterchor. Direktion: Herr Jos. Scheel, Münsterchordirektor. Programm: 1. „Der 98. Psalm“ für achtstimmigen Chor und Klavier von Felix Mendelssohn. 2. „Odins Meeresritt“ Ballade für Bariton (Herr Birk) und Klavier von Karl Löwe. 3. „Cäcilien-Ode“ für Solo (Frl. Handloser, Chor mitglied) Chor und Klavier von Jos. Scheel. 4. „Die verfallene Mühle“, Ballade für Bariton (Herr Birk) und Klavier von Karl Löwe. 5. „Johannisnacht am Rhein“, gemischter Chor von Meyer Olbersleben. 6. „Vätergruft“, Lied für Bariton (Herr Birk) und Klavier von Franz Liszt; „Jung Dieterich“, Lied für Bariton (Herr Birk) und Klavier von M. Plüddemann. 7. Papst-Hymne für Chor und Klavier von Jos. Scheel. 8. „Der selt'ne Beter“, Ballade für Bariton (Herr Birk) und Klavier von Karl Löwe. 9. „Beim Sonnenuntergang“, Konzertstück für Chor und Klavier von W. Niels Gade.

5. + Sonntag, den 20. Dezember 1909 nachmittags fand in der Stiftskirche zu **Ossegg** eine Kirchenmusik-Aufführung statt, verbunden mit der feierlichen Weihe der neuen Orgel und der sich anschließenden Marienandacht. Mitwirkende: Herr Ferdinand Dreßler, Regenschori an der Dekanalkirche zu Aussig (Orgel), Deutscher Männer-Gesangverein Ossegg, sowie einige hiesige und auswärtige Sanges- und Musikfreunde. Vortragsordnung: Orgelweihe, vorgenommen durch Se. Gnaden Herrn Prälaten Meinrad Siegl. 1. Psalm 150 für 4st. gemischten Chor und Orgel von O. Joos. 2. *O Sanctissima!* Deutscher Männergesangverein. 3. Phantasie für Orgel über *O Sanctissima!* von E. Stehle. I. *Molto Allegro:* Sturm im Lebensmeer — Zug der Gnade; II. *Andante religioso:* Frommes Stilleben; Variation I., II., (Kanon), III. Flehen um Erlösung; Finale: Triumph und Seligkeit (Herr Stifts-Regenschori R. Dietze). 4. Phantasie und Fuge *G*-moll von S. Bach (Herr Stifts-Regenschori F. Dreßler.) — Marienandacht: 5. *Stabat Mater* für 4st. gemischten Chor, Orgel und Streichorchester von J. von Rheinberger. *Pange lingua,* Choral aus dem Zisterzienser-Hymnale. 7. *Ave verum corpus* für 4st. gemischten Chor, Orgel und Streichorchester von W. A. Mozart.

6. **Inhaltsübersicht von Nr. 1 des Cäcilienvereinsorgans:** Vereins-Chronik: Jahresbericht des Diözesan-Cäcilienvereins Augsburg pro 1908; Patrozinium in der Pfarrkirche Spötting-Landsberg a. L.; Bautzen, Kirchliche Cäcilienfeier im Petri-Dom und Jubelfeier des Cäcilienvereins „Domchor“; Weihnachtsprogramm des Domchors Graz, der Pfarrkirche in Leuck, des Zisterzienserinnen-klosters Seligental; Cäcilienfest in Stegaurach. — Zum Feste der heiligen Familie. (Von P. A. W.) — Vermischte Nachrichten und Notizen: Wien, Cäcilienfest des katholischen Jünglingsvereins „Maria Hilf“; Cöln; Dresden; † Heinrich Hübl, Pfarrer Emil Herzog, F. K. Weinberger, Würzburg; Gevaert in Brüssel, Nachfolger Tinel; Würzburg, Neuer Domkapellmeister. — Anzeigenblatt Nr. 1 mit Inhaltsübersicht von Nr. 1 der *Musica sacra.* — Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 177—184, Nr. 3647a—3660, sowie Sachregister zum Generalregister W. Ambergers Seite 101*—109* über die 3500 Nummern des Cäcilienvereins-Kataloges.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.
Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1909. Regensburg, am 1. März 1909. Nr 3.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Von katholischer Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage. Von Joh. Hatzfeld. (Schluß folgt.) — Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: L. Bonvin; Fr. Koenen; J. G. Meuerer; J. Müller; Pagella; Otaño; Palestrina-Bäuerle (4 fünfstimmige Messen); G. B. Polleri; Ponten. (Fortsetzung folgt.) — Vom Bücher- und Musikalienmarkte: Anzeigen von: I. Geistliche und weltliche Kompositionen: K. Attenhofer; A. Bauckner; G. Damm-B. Schneider; F. Fenn; K. Gerok-L. Streiter; U. Giordano-F. Mendelssohn-Bartholdy-C. M. von Weber-L. van Beethoven; Hans Kases; W. Gößler; C. Hegmann; Dr. P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn; Dr. G. Schünemann; Fr. Nekes; Fr. Olmeda; P. Piel; O. Schwarz; Jos. Pilland (3); Max Pracher; J. Reiter (2); Fr. Seitz; J. Slunicko; J. Verheyen; Fr. Rafael-R. Weinwurm. II. Orgelkompositionen: C. A. Bossi; M. J. Erb; Jos. Gruber; A. J. Monar. III. Bücher und Broschüren: Kothe-Forchhammer-Otto Burkert; A. König; D. Mark; Dr. A. Möhler-O. Gauß; Friedr. Niederheitmann-Dr. E. Vogel; B. Kothe-R. Freiherr von Prochazka; H. Riemann; P. A. Schott; J. Rodenkirchen; L. Seyboth; A. Steeger; Dr. P. Wagner; Dr. K. Weinmann; Dr. K. Weinmann-R. Felini; F. Wiedermann-E. Paul; Antiquarische und Musikkataloge. — Aus Archiven und Bibliotheken: Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. II. Rhythmisierte und nichtrhythmisierte Kodizes, Wesen des Rhythmus etc. Von P. L. Bonvin. (Schluß folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: 70. Geburtstag von J. G. Ed. Stehle; 50jähriges Priesterjubiläum von Dom Jos. Pothier; † Sosson; † Jos. Perosi; Dank der Redaktion. — Inhaltsübersicht von Nr. 2 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 3.

Von katholischer Kirchenmusik.

Auch eine Zeitfrage von Johannes Hatzfeld-Klein-Oschersleben.[1])

Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen
getraut, verteidigt das Gute nur halb. Franz Witt.

„Es ist nichts schwerer, als über Musik zu philosophieren", so oder ähnlich sagt Ernst von Lasaulx in seiner Philosophie der schönen Künste. Unter Umständen darf man das Wort auch variieren und sagen: nichts ist gefährlicher, als über Musik zu philosophieren, denn die Musikanten sind, wie männiglich bekannt, ein leicht erregbares Völkchen, das nicht nur in der Musik, sondern auch überall sonst für unvorbereitete Dissonanzen vulgo Explosionen eine merkliche Schwäche besitzt.

Wenn nun gar die Kirchenmusik als *Thema probandum* zur Diskussion gestellt wird, so ist die Gefahr, daß die Geister mehr als nötig in Erregung geraten, erst recht groß. Zwar haben die himmelhohen Sturzwellen der siebziger und achtziger Jahre sich bedeutend gelegt, die erbitterte Kampfesstimmung jener Epoche zittert aber immer noch nach. Und das Schlimmste: man ist in allgemein-musikalischen Kreisen mit dem Thema nicht ins Reine gekommen, der Kampf hat nicht, wie im Falle Wagner, zu einer Klärung der Meinungen geführt. Das beweisen die gelegentlichen Auslassungen auf beiden Seiten — kleine Kräuselwölkchen, die der ruhende Vulkan emporschickt.

[1]) Dieser beachtenswerte Artikel ist im 2. Novemberheft der in Berlin von Kapellmeister Bernhard Schuster herausgegebenen und bei Schuster & Löffler, Berlin-W. 57, Bülowstraße 107, verlegten Monatschrift: „Die Musik" erschienen. Schon anfangs Dezember erhielt die Redaktion aus Amerika folgende Zuschrift: „Ich mache Sie auf einen der schönsten Artikel über die Kirchenmusikfrage aufmerksam. Edel, vernünftig, gemäßigt, voll Sachkenntnis, in schöne Sprache gefaßt, dem Cäcilienverein wohlwollend. Ich bin überzeugt, daß ein Nachdruck in einer ihrer Zeitschriften den Lesern Freude und Nutzen bringen würde. Dem wirklich allseitig gebildeten Kirchenmusiker bringt der Artikel, sowohl bezüglich der Grundsätze als der angeführten Tatsachen und Äußerungen eigentlich nichts Neues; aber auch der wird sich freuen, was er selbst denkt, so gut ausgedrückt, begründet und zusammengefaßt zu sehen. Der weniger gebildete erhält Stoff zum Nachdenken." — Der Unterzeichnete ließ sich das 4. Heft des 8. Jahrganges, 1908, kommen, erbat die Befugnis zum Nachdruck, erhielt dieselbe gegen Honorar und läßt hiemit die erste Hälfte des trefflichen Aufsatzes in vorliegender Nummer ohne jede Randglosse abdrucken; nur in der zweiten Hälfte wird er (1. April) eine erklärende Note beifügen müssen. F. X. H.

Digitized by Google

Daß es nicht gelungen ist, wenigstens den überwiegenden Teil der führenden Geister auf derselben Linie zusammenzubringen, ist zu bedauern, im Interesse der Kirche sowohl, als auch der Musik.

Wenn nun in den nachfolgenden Erörterungen versucht wird, wenn nicht *sine studio,* so doch *sine ira* einiges zur Verständigung zu sagen, so sind wir uns der Schwierigkeiten, die das hat, gar wohl bewußt, hoffen aber an dieser Stelle bei Freund und Feind vorurteilsfreies Gehör zu finden.

In seinem feinwägenden Essay über Friedrich Klose in Heft 3 der „Modernen Tonsetzer" („Die Musik", VII. 7) sagt Rudolf Louis über Franz Liszt und seine Bemühungen zur Reform der Kirchenmusik:

„Er selbst (Fr. Liszt), der zugleich ein tiefgläubiger Katholik und ein auf den Höhen allgemeiner Geistesbildung wandelnder, durchaus modern empfindender Mensch und Künstler war, fühlte sich berufen, auf dem Gebiete der Kirchenmusik reformatorisch aufzutreten, d. h. seinen Teil dazu beizutragen, daß der Widerspruch dessen, was die Kirche übt und vorschreibt, mit dem, was die Gegenwart fühlt und denkt . . . — daß dieser Konflikt wenigstens auf dem von ihm beherrschten Gebiete der Musik einer gedeihlichen Lösung entgegengeführt werde."

In diesem Satze ist nach Seite der Kirche hin der ohne Zweifel schwerstwiegende Vorwurf erhoben, der sich überhaupt erheben läßt. Trifft er aber zu?

Man tut gut, sich bei Beantwortung dieser Frage an die offiziellen Aktenstücke der Kirche zu halten.

Papst Pius X. hat in einem *Motu proprio* vom Jahre 1903 eine Anweisung über die Kirchenmusik gegeben, die sich im großen und ganzen als eine Zusammenfassung aller jener Erlasse darstellt, die vordem schon ergangen waren. Heben wir im folgenden jeweils das den Musiker Interessierende kurz heraus:

Die Stellung der Musik innerhalb der Liturgie wird im einleitenden Satze dahin präzisiert, daß die Kirchenmusik ein wesentlicher Teil *(parte integrante)* der Liturgie ist und also an deren allgemeinem Zwecke, nämlich die Ehre Gottes und die Heiligung und Erbauung der Gläubigen zu fördern, teilnimmt.

„Sie ist bestrebt, die Würde und den Glanz der kirchlichen Zeremonien zu vermehren . . . dem liturgischen Texte eine größere Wirksamkeit zu verleihen."

Nachdrücklich wird betont, daß die Kirchenmusik wahre Kunst sein muß,

„weil sie sonst unmöglich auf das Gemüt der Zuhörer jene Wirkung ausübt, welche die Kirche zu erreichen bestrebt ist, indem sie in der Liturgie die Kunst der Töne zuläßt."

Als Eigenschaften der Kirchenmusik werden gefordert: die Heiligkeit und Güte der Formen und die Allgemeinheit. Dazu wird ausdrücklich bemerkt, daß jene Forderung der Allgemeinheit durchaus nicht auf eine Nivellierung hinauslaufen soll, sondern daß auch jede Nation in den kirchlichen Kompositionen jene besonderen Formen aufweisen darf, die gewissermaßen den eigentümlichen Charakter ihrer Musik bilden. „Doch dürfen diese Eigenschaften nicht so sich vordrängen, daß jemand von einer anderen Nation bei ihrem Anhören einen Eindruck empfange, der nicht gut ist", d. h. dem nationalen Charakter soll durch Stilisierung, durch Erhebung in eine höhere Sphäre das allzu Erdhafte, zu sehr an den Alltag Erinnernde abgestreift werden.

Soweit die allgemeinen Bestimmungen. Sie sprechen für sich selbst und mir scheint, daß keine von ihnen einer Verteidigung bedürfe.

An dem aus den allgemeinen Bestimmungen sich ergebenden Maßstabe werden nun im folgenden Abschnitte die einzelnen Gattungen der Kirchenmusik gemessen.

Da heißt es zunächst für den Choral, daß er der eigentliche Gesang der römischen Kirche ist und immer als das höchste Vorbild der Kirchenmusik betrachtet werden muß.[1]) Der Choral ist also Kirchenmusik *kat exochén.* Tut die Kirche Unrecht daran, ihm diesen Ehrenplatz einzuräumen? Das wird kein vorurteilsfreier Musiker behaupten, der einmal an rechter Stelle den Duft dieser feinsten Blüte einer hochentwickelten

[1]) Darin liegt ebensowenig eine rückschrittliche Forderung, wie wenn wir heutzutage einem Kunstjünger das Studium des großen Johann Sebastian Bach anbefehlen; der Kopf, der Kopf ist gemeint, nicht der Zopf.

Digitized by Google

Kultur eingesogen hat. Vielleicht trägt der Umstand, daß gerade unser fein differenziertes modernes Gefühl sich von den im Choral gebräuchlichen alten Tonarten angezogen fühlt, dazu bei, ihn uns selbst wieder näher zu bringen.

Und wenn es weiter von der klassischen Polyphonie heißt, daß auch sie im höchsten Grade die Eigenschaften guter Kirchenmusik besitze und es daher verdiene, wieder häufiger gebraucht zu werden, so ist es eigentlich überflüssig zu bemerken, daß dieser Stil, weil im Dienste der Kirche groß geworden, ein Anrecht darauf hat, daß alles das, was er an Ewigkeitswerten (allerdings auch nur das) hervorgebracht, liebevolle Pflege finde, und ich glaube nicht, daß ich für den Palestrinastil erst noch die Zeugnisse eines Beethoven, Mendelssohn, Thibaut, Wagner — aus neuerer Zeit nenne ich Arthur Seidl (Wagneriana, 2. Band, Seite 59 ff.) — ins Feld zu führen brauche.

Ohne Zweifel wäre es, auch vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtet, ein unersetzlicher künstlerischer Verlust, wollte die Kirche fortan die Pflege dieser beiden Stilarten unterlassen.

Jedoch weder der gregorianische Choral, noch die Polyphonie des 16. Jahrhunderts ist es, worauf es uns hier ankommt. Die Frage ist die: Legt die Kirche den modernen Menschen fest auf das Empfinden vergangener Jahrhunderte, oder läßt sie ihn sich auch in seiner Sprache beim Gottesdienste aussprechen, läßt die Kirche auch die moderne Musik zu Worte kommen? Diese Frage darf man mit einem runden Ja beantworten. Im *Motu proprio* heißt es nämlich:

„Die Kirche hat immer den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt, indem sie zum Gottesdienste alles das, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes zu erfinden wußte, zuließ, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Daher ist auch die neuere Musik in den Kirchen zugelassen, wenn sie ebenfalls Kompositionen von solcher Güte, Ernsthaftigkeit und Würde darbietet, daß sie in keiner Weise der liturgischen Verrichtung unwürdig sind."

Vielleicht könnte der Zusatz „jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze" den Anschein erwecken, als nehme die Kirche mit der anderen Hand, was sie mit der einen gegeben habe. Ist es aber einem Palestrina gelungen, im Rahmen der liturgischen Forderungen vollendete Kunstwerke zu schaffen, warum sollte es heute unmöglich sein? Das behaupten zu wollen, hieße die Gesetze des Geschmackes für Gesetze der Schönheit erklären. Ja man darf noch weiter gehen und behaupten, die sogenannten liturgischen Gesetze, soweit sie unmittelbar die Musik angehen, sind nichts anderes als die elementarsten Stilforderungen, die noch niemand verletzt hat, ohne sich zugleich an der Kunst zu vergehen.

Wenn ein Musiker ein Quartett schreibt, so verlangen wir von ihm, daß er einen reinen Quartettstil schreibe; sobald er sich vergißt und orchestral wird, kreiden wir ihm das an, trotz einem Beckmesser. Schreibt er ein Musikdrama, so verlangen wir dramatische Musik, verlangen, daß er die Handlung nicht durch endlose Lyrika aufhalte, verlangen, daß seine Musik mit Wort und Handlung in lebendigem Kontakt stehe, und wir lehnen, wenn schon oft mit Bedauern um die schöne Musik, ein Drama ab, das diese Bedingungen nicht erfüllt. Das sind Gesetze, die sich aus dem Wesen des Quartetts sowohl als des Dramas ergeben. Nun ist aber eine Messe im musikalischen Sinne ein ebenso scharf umrissener Begriff wie etwa das Quartett oder das Drama. Die künstlerischen Gesetze, nach denen sie geschaffen werden muß, müssen also folgerichtig aus ihrem eigenen innersten Wesen erfließen; sobald sie anderswoher genommen und ihr aufoktroyiert werden, kann zwar immer noch ein schönes Musikstück entstehen, das Werk als Ganzes aber ist eine ästhetische Sünde; anders gesagt: wie der Begriff „Musikdrama" Grenzen setzt, über die der schaffende Künstler nicht hinausgehen darf, soll das, was er schafft noch ein Musikdrama sein, so trägt auch der Begriff „Messe", recht erfaßt, seine künstlerischen Grenzen in sich selbst.

Man hat sich ja erst in den letzten Jahrzehnten wieder zu der alten Wahrheit durchgerungen, daß Schönheit nicht etwas von außen Aufgeklebtes, sondern etwas aus der Idee, aus dem Inneren Herausgewachsenes sein müsse. Es sei nur an die Entwicklung des Kunsthandwerkes erinnert. Diesem Prinzip hatte Wagner auf musikalischem Gebiete schon lange zuvor zum Durchbruch verholfen. Nichts ist der Kirchenmusik von

Digitized by Google

größerem Vorteile gewesen, als Wagners Kampf um das Kunstwerk der Zukunft, da Ringen in seinen Werken, dem Worte wie der Handlung wieder zu ihrem Rechte z verhelfen. Denn die katholische Messe, insofern sie als Opfer in die äußere sinnlich Erscheinung tritt, ist eben auch ein Gesamtkunstwerk im eminenten Sinne, wie scho A. W. Ambros betonte; folglich mußte ihrem musikalischen Teile zugute kommen, wa Wagner errungen. Vordem hatte man ja die Fehler, die man in der Oper macht auch unbedenklich auf die Kirchenmusik übertragen; wie man in der Oper unbekümmer um den Geist der Handlung und des Wortes Musik machte, so auch in der Kirch War also der Oper in Wagner ein Reformator entstanden, so mußte aus psychologisc zwingenden Gründen auch für die Kirchenmusik einer entstehen.

Das Meßopfer[1]) ist die unblutige Erneuerung des welterschütternden und welt verjüngenden Dramas auf Golgatha, die liturgisch-eucharistische Verwirklichung ode Wiederholung der christlichen Geheimnisse. Die Musik steht im Verein mit andere Kräften im Dienste dieses Geheimnisses und wird durch dieses über sich selbst empor gehoben, und das um so höher, je besser es ihr gelingt, den Inhalt der heiligen Hand lung zum Ausdruck zu bringen; Emanzipierung aber bedeutet für sie Entthronung, den dann wird sie als störendes Anhängsel direkt lästig empfunden, wofern man nicht di Kirche für eine andere Art von Konzertsaal hält. Ist es doch im Wagnerschen Musik drama genau so. Auch bei ihm ist die Musik in keiner Weise Selbstzweck, sonder dient einer höheren Idee. Gibt man das aber zu, so ist ohne weiteres klar, daß di Idee und nur diese das formgebende Prinzip ist. So verkehrt es darum ist, ein Musik drama ganz ausschließlich vom Gesichtspunkte des Musikers aus zu betrachten, s verkehrt ist dasselbe Verfahren, wenn es auf eine Messe angewendet wird. Der Musike kann eben nur beurteilen, ob die Musik den Gesetzen der Logik und Schönheit ent spricht, und das Urteil, das er abgibt, kann nur Geltung haben für die Musik als solche Für den Konzertsaal mag das seine unbestrittene Berechtigung haben; anders aber is es, wenn es gilt, den musikalischen Teil einer Messe als organisches Glied eines lebendige Ganzen zu beurteilen. Die musikalischen Gesetze bleiben da freilich voll bestehen ihre Anwendung aber modifiziert sich nach den Gesetzen, die für das Gesamtwerk gelten.

So einfach und selbstverständlich diese Forderung erscheint, so wird doch gerad sie am häufigsten außer acht gelassen, und die meisten Differenzen verschwinden al sogleich, sobald man sie im Auge behält. Es ergibt sich dann z. B. sofort die Berechti gung der Forderung des *Motu proprio*, daß die kirchlichen Kompositionen in ihre äußeren Formen nicht nach profanen Stücken gebildet sein dürfen (das wäre z. B. de Fall, wenn man das *Gloria* in Form eines Pastorale komponieren, oder das *Benedictu* zu einem regelrechten Ständchen verarbeiten wollte), daß man nicht die einzelnen Meß texte durch Zertrennung ihrer Einheit berauben und zu einer zusammenhangloser Reihe von Arien, Duetten, Terzetten und Chören machen solle, denn das hieße ei wesensfremdes Formprinzip in die Messe hineintragen.

Unter demselben Gesichtspunkte ergibt sich die ästhetische Rechtfertigung de Anordnung, daß man nicht mit Rücksicht auf den Gesang oder das Spiel den Priester am Altar länger warten lassen dürfe, als es die liturgische Zeremonie mit sich bringe wobei allerdings in einem bestimmten Falle auch der Zelebrant auf die Sänger Rück sicht zu nehmen habe. Die Messe ist eben nicht nur Wort, sondern auch Handlung und darum verträgt sie von vornherein keine oratoriumsmäßig-epische Breite. Treffend sagt darüber Franz Witt:

„Es hilft nichts, endlos zu sagen, ‚Herr Herr . . . .', die Tonkunst darf sich nicht in endlosen Gefühlsausdruck ergießen, sondern sie muß modern gesagt, voll gesunden Realismus sein. Selbst ein Palestrina konnte sich nicht immer vom Ausspinnen eines Themas *in longum et latum* freimachen und nur jene Werke Palestrinas und seiner Zeitgenossen, welche diesen aus der Natur der Sache aus der Geschichte, aus langjähriger Praxis und dem Wesen der Liturgie geschöpften Forderungen

[1]) Es ist bekannt, daß die kleineren Tonformen meist an den Fehlern wie Vorzügen der jeweili zeitgemäßen größeren Formen partizipieren. Wir dürfen uns also in den nachfolgenden Untersuchungen auf die vornehmste kirchliche Kunstform, die Meßkomposition, beschränken.

Digitized by Google

entsprechen, sind zeitlos, ewig." — „Kein vernünftiger Mensch wird selbstverständlich die Güte einer Komposition mit der Uhr in der Hand bemessen, man muß sich also wie immer, so auch hier vor Pharisäismus und Kleinlichkeit hüten; aber *sunt certi denique fines.*" (P. Isidor Meyerhoffer, O. S. B. Über die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik, Augsburg, Böhm, Seite 121.)

Was nun den Text angeht, so bestimmt das *Motu proprio*, daß er gesungen werden soll, wie er in den Büchern steht, ohne Veränderung, Umstellung, ungehörige Wiederholungen, ohne Zerstückelung der Worte und Silben und so, daß er den Gläubigen verständlich ist. „Der Umstand, daß die katholische Kirche für den Gottesdienst das Textwort vorgeschrieben hat, ist keine Forderung, die künstlerisches Schaffen unmöglich macht". (Stork, Musikgeschichte, Seite 481.) Die übrigen Forderungen in bezug auf den Text aber müßten, wenn sie nicht schon von der Kirche erhoben wären, im Namen der Kunst gestellt werden.

Die oberste und zweifelhaft berechtigste Vorschrift der Kirche ist aber die, daß das Ganze aus dem Geiste der kirchlichen Handlung geboren und von ihm getragen sei, sich alles Weltlichen und Theatralischen aber enthalte. Der Geist der heiligen Handlung spricht sich nun am deutlichsten im Texte aus. Wird man also dem Texte nicht gerecht, dann damit zugleich auch nicht der Handlung.

Viele können sich nicht entschließen, Joseph Haydn als Kirchenkomponisten fallen zu lassen. Dagegen hilft am besten eine *demonstratio ad oculos*. Halte man einmal ganz nüchtern das eine oder andere *Kyrie* oder *Agnus Dei* Haydns neben das „Gebet Heinrichs" aus „Lohengrin"; noch drastischer wirkt es, wenn man gewisse Teile des „Parsifal" daneben hält, — das Gebet Heinrichs ist sicher keine Kirchenmusik, ich habe aber das Gefühl, als gehöre das Gebet des Musikdramatikers noch eher in die Kirche, als das *Kyrie* usw. dieses Kirchenkomponisten. Das *Kyrie* z. B. ist doch der wiederholte inbrünstige Ruf um Erbarmen einer, ob ihrer Sündhaftigkeit zagenden Seele. Haydn macht da eine sogenannte „heitere Musik" und wirft zwischendurch ein *Kyrie* hinein. Es schlägt ferner, um ein weiteres Beispiel anzuführen, jeder musikalischen Wahrheit ins Gesicht, wenn er da, wo im *Gloria* der Chor in staunender Bewunderung der Größe Gottes in das *„Adoramus te"* ausbricht, eine Musik schreibt, die seinen fidelen Symphoniefinales so ähnlich ist, wie ein Ei dem andern. Diese und noch viele andere Jovialitäten verletzen geradezu ein durch Wagner geschultes Gehör, wenn man nicht etwa vom Texte absieht und sich nur an die Noten hält. Dabei bleibt gewiß bestehen — es kann niemand Haydn höher schätzen, als ich —, daß die Musik an sich wertvoll, geistvoll, effektvoll ist; aber weil sie nicht wahr ist, darum paßt sie nicht für die Kirche. Gewöhnlich wird ja hier der bekannte Ausspruch Haydns zitiert, der seine fröhliche Musik rechtfertigen soll. Mit Verlaub, das ist eine Erklärung, aber keine Rechtfertigung. Wer wollte sich dafür verbürgen, daß etwa „Tristan" oder „Parsifal" noch lebenskräftig wären, falls es Wagner dabei so „haydnisch fröhlich" zumute gewesen wäre?

Gerade an der mangelnden Übereinstimmung von Wort und Ton scheitern für den Unbefangenen auch die Messen Mozarts. Statt aller Auseinandersetzungen zitiere ich ein Wort Heinrich Reimanns, eines gewiß kompetenten Beurteilers:

„Seine Messen sind ungleich an Wert, aber selbst die besten und von Jahn dem *Requiem* am nächsten gestellten Kompositionen dieser Gattung sind bei allen ihren Vorzügen so unfrei konzipiert, so sehr nicht bloß bestimmten lokalen Verhältnissen, sondern auch dem Geschmacke kirchlicher Würdenträger und dem allgemeinen Usus anbequemt, daß der Komponist, der sonst so entzückend den Ton dem Worte anzupassen verstand, hier oft geradezu gedankenlos erscheint, so wenig kommt es ihm darauf an, den Inhalt der Textworte durch Musik wiederzugeben."[1])

Wo Mozart ganz er selbst ist, nicht konventionell schafft, z. B. im *„Ave verum"*, da entsteht ein Juwel kirchlicher Musik.

(Schluß folgt.)

[1]) Trotzdem geht Franz Witt, der Gründer des Cäcilienvereins, so weit, daß er zugesteht: „Wer der Kunst dienen will, der führe Mozarts „Achte und „Neunte" auf (Köchel 192 und 194 in *F* und *D*) und lasse alle übrigen Messen desselben beiseite." (Siehe *Musica sacra* 1875, Seite 23.)

Digitized by Google

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

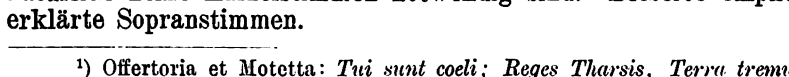
(Fortsetzung aus Nr. 2, Seite 19.)

7 Festoffertorien[1]) und 2 Fastengesänge für vierstimmigen gemischten Chor von **Ludwig Bonvin.** Dieses Op. 86 ist zum Teil Neubearbeitung des unter Nr. 1443 im Cäcilienvereins-Katalog aufgenommenen Op. 5. In letzterem standen 30 Nummern; hier sind vorzugsweise die Festoffertorien für Weihnachten, Ostern, Pfingsten usw. berücksichtigt. Die Kompositionen sind schwungvoll, von dramatischer Kraft, mit gut ausgeprägter Deklamation der liturgischen Texte und guten Chöre aufs beste zu empfehlen.

Die Lauretanische Litanei für 4 Frauenstimmen von **Friedrich Koenen**[2]) aus der Sammlung des verstorbenen Meisters, welche den Titel *Venite adoremus* führt, mit Einfügung des gegenwärtigen offiziellen Textes, neu bearbeitet, in Separatausgabe erschienen. Fr. Witt schrieb damals unter Nr. 519 des Cäcilienvereins-Kataloges: „In diesen Kompositionen scheint mir Koenen den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens erreicht zu haben." Diese Separatausgabe der Lauretanischen Litanei ist unseren guten Frauenchören in Klöstern und weiblichen Instituten aufs wärmste zu empfehlen. Es sei bemerkt, daß gewöhnlich drei Invokationen zusammengezogen sind, denen das *Ora pro nobis* einstimmig mit Orgelbegleitung folgt.

Messe zu Ehren des heil. Bischofes Valentin, Patron der Diözese Passau, für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung von **J. G. Meuerer,** Domchordirektor.[3]) Die Messe ist von mittlerer Schwierigkeit. Im *Gloria* und *Credo* sind den verschiedenen Stimmen Soli zugedacht, so daß Abwechslung und Ruhepausen geschaffen werden. Der Stil ist modern; viel Gleichzeitigkeit des vierstimmigen Satzes erleichtert auch schwächeren Chören die Aufführung. Die Orgelbegleitung ist sehr fließend und selbständig geschrieben; dem Organisten obliegt genaue Einhaltung des vorgezeichneten Registerwechsels auf zwei Manualen.

Messe zu Ehren des göttlichen Jesuskindes für vierstimmigen gemischten Chor von **Johannes Müller.**[4]) Eine achtunggebietende Vokalmesse, einheitlich durchgearbeitet textlich und rhythmisch wirkungsvoll entworfen, polyphon, ohne Unruhe und Zerrissenheit eindringlich gestaltet. Ein frischer Zug und strenge Logik bei der Entwicklung der musikalischen Motive, sowie passende Abwechslung zwischen zwei- und dreistimmigen Einschaltungen in den vierstimmigen Satz lassen die gute musikalische Bildung des dem Referenten bisher unbekannten tüchtigen Komponisten erkennen. Obwohl die gar zu oft wiederkehrende auf- und abwärts in Terzen und Sexten sich wiederholende Achtelbewegung, z. B.:



nicht schablonenhaft wirkt und daher ermüdet?

Pagella hat eine treffliche Sammlung von 63 liturgischen Gesängen, die größtenteils gut erprobt sind, in moderner Partitur, auch mit Atem- und Vortragszeichen versehen, also unseren gewöhnlichen Chören sehr mundgerecht gemacht.[5]) Es sei bemerkt, daß sämtliche Nummern für Alt und drei Männerstimmen transponiert und auf vier Systemen in deutlichem Stich untergebracht sind. Von Croce und Ett sind je 8, von Palestrina 11, von Victoria 7 Motetten aufgenommen. Ausführliche Register orientieren über den reichen Inhalt der praktischen Sammlung von 222 Seiten in Partitur, zu der natürlich keine Einzelstimmen notwendig sind. Dieselbe empfiehlt sich für Chöre ohne erklärte Sopranstimmen.

---

[1]) Offertoria et Motetta: *Tui sunt coeli; Reges Tharsis, Terra tremuit; Ascendit Deus; Confirma hoc; Benedic anima mea; Ave Maria* (8. Dez.); und *Ave Maria . . . ventris tui. — O vos omnes; Stabat Mater.* Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 25 ₰.

[2]) Op. 20a. Düsseldorf, L. Schwann. Partitur 50 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰.

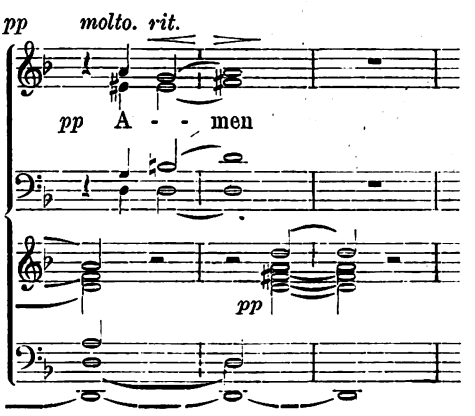
[3]) Op. 59. *Missa in hon. S. Valentini Episc.* ad 4 voces inaequales comitante organo. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[4]) Op. 8. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[5]) *Tertia Anthologia vocalis (Liturgica).* 63 Cantus sacri praecipuis anni liturgici solemnitatibus et festis servientes ab Auctoribus Antiquis compositi et a Pr. Joanne Pagella collecti ac hodierno usui transcripti ad chorum quatuor vocum (Altus et tres voces viriles: Tenor I., Tenor II., Bassus). Turin, Marcello Capra. Partitur 2 Lire = 1 ℳ 60 ₰.

Digitized by Google

Die harmonischen Effekte in den beiden *Tantum ergo*[1]) des spanischen Priesters **Otaño** sind so eigentümlicher, ja fremdartiger und verblüffender Natur, daß sie beim ersten Durchlesen fast abstoßend wirken. Es sind wirklich *recentiores moduli!* Bei wiederholtem Durchlesen gewöhnt man sich jedoch an diese mystischen Zusammenklänge, bei denen drei Systeme für die Orgelbegleitung verwendet sind, sowie an die unerwarteten enharmonischen Verwechslungen (chromatische Stellen sind nicht viele, die Querstände genieren mehr!) Wenn die dynamischen Angaben genau befolgt werden, so gewinnt das Ganze sogar einen aszetischen, doch mysteriösen Eindruck. Immerhin eine „spanische" Kuriosität in der musikalischen Schreibweise bildet das *Amen* des 2. *Tantum ergo*, das hier wiedergegeben sei:



Aus der Gesamtausgabe der Werke von **Palestrina**[2]) hat Dr. Herm. Bäuerle schon 1907 zehn ausgewählte fünfstimmige Messen angekündigt. Von denselben liegen bis heute vor: *„Beatus Laurentius", „Dilexi quoniam", „Petra sancta"* und die *„Missa Pro Defunctis"*. Von der letzteren hat Palestrina nur *Kyrie, Christe, Kyrie,* Offertorium, *Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei* komponiert.

Bäuerle hat, wie bekannt, seine „modernisierten, textkritisch-korrekten Ausgaben in moderner Notation" bei den vierstimmigen Sätzen auf zwei, bei den fünfstimmigen auf drei Liniensystemen, unter Reduktion in den $^1/_4$-Takt, mit Atem- und Vortragszeichen reichlich versehen. Referent hat von jeher dieses Entgegenkommen dem Dilletantismus gegenüber für bedenklich gehalten und daraus kein Hehl gemacht. Bei den vierstimmigen Bearbeitungen steht die Sache viel schlimmer, da jeder mittelmäßige Klavierspieler über Palestrina aburteilen zu können glaubt, weil er die Akkorde mit seinen Kenntnissen aus der Harmonielehre prüft und dann naserümpfend über die Magerkeit der Zusammenklänge und die Monotonie der Akkordfolge die Achsel zuckt mit dem stillen Gedanken oder auch dem offenen Ausspruch, daß man's doch im 19. und 20. Jahrhundert weiter gebracht habe.

Beim fünfstimmigen Satze sah sich der Herausgeber genötigt, drei Linien anzuwenden, d. h. die beiden in den Baßschlüssel umgeschriebenen Tenöre auszuscheiden. Daß bei diesem Vorgehen die Hilfslinien außerordentlich oft in Anspruch genommen werden mußten, liegt auf der Hand. Man sieht aber doch aus der Führung des auf einem System stehenden I. Tenors die selbständige Kantilene dieser Stimme und bedauert dann doppelt, daß Sopran und Alt, II. Tenor und Baß, Sträflingen gleich, zusammengeschlossen sind.

Lassen wir jedoch diese Bemerkungen beiseite! Man kann sich freuen, wenn Kirchenchöre an die Ausführung dieser vier Messen mit Erfolg herantreten. Am wirksamsten sind *Beatus Laurentius* und *Dilexi quoniam.* Die Zusätze Bäuerles zu den *Agnus Dei,* sowie die zu vielen Vortragszeichen sind in der Praxis kaum zu brauchen, aber zeugen von gutem Willen und fleißiger Arbeit. Mögen recht viele Chorregenten diese reinen und herrlichen Kompositionen nicht nur auf dem Klavier spielen, sondern mit Liebe und Verständnis vortragen; sie sind leichter als neuere, melodisch und rhythmisch verschrobene Vokalkompositionen.

Ein dreistimmiges *Tota pulchra es* für Cantus, Tenor und Baß mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung von **G. B. Polleri**[3]) ist einfach und würdig.

---

[1]) *Duo Tantum ergo et Genitori in solemni Ss. Sacramenti repositione canendi* ad 4 voces inaequales recentioribus modulis organo comitante composuit N. Otaño, S. J. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Preis 90 ₰.

[2]) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1907. Partitur jeder Messe 1 ℳ 50 ₰, jede der 5 Einzelstimmen 30 ₰.

[3]) *Tota pulchra es,* ad chorum trium vocum inaequalium (Cantus, Tenor, Bassus) harmonio vel organo comitante. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimmen 1 ℳ 5 ₰.

Digitized by Google

Zum Papstjubiläum Pius' X. komponierte **Ant. Ponten** eine vierstimmige Messe für gemischten Chor mit obligater Orgelbegleitung.[1]) Dieselbe ist sehr ausgedehnt, da die Motive langatmig imitiert und der Satz auch mit Orgelzwischenspielen unterbrochen wird. Die Kantilenen der Einzelstimmen im vierstimmigen Satze klingen geschmeidig, schließen sich jedoch nicht enge aneinander, so daß Lücken entstehen, welche die Orgel ausfüllt. Die Modulationen sind mäßig und schweifen nicht zu weit aus. Die Messe ist zur Aufführung nur guten Chören zu empfehlen, von großem Ernst, an manchen Stellen hart und herb, jedenfalls zu ausgedehnt. F. X. H.

(Fortsetzung folgt.)

Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

I. Geistliche und weltliche Kompositionen. Es liegen seit mehreren Monaten eine Menge von Novitäten vor, zu deren Besprechung die Redaktion nicht Raum genug fand, da wichtigere Materien und Artikel aufzunehmen und zu erledigen waren. Um nun den Unmut der Herren Verleger oder Autoren nicht zu erregen, beeilt sich die Redaktion einstweilen mit der **Aufzählung** der vorliegenden Einsendungen, verspricht jedoch, sobald als möglich, mehr oder weniger ausführlich auf dieselben zurückzukommen.

Karl Attenhofer, Op. 142. Friede aller Welt! Ein Weihnachtslied (Dichter unbekannt) a) für Männerchor, b) für gemischten Chor. Jede Ausgabe: Partitur 60 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰. Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.

Arthur Bauckner. 5 Männerchöre. „Margaret am Tore" (Gedicht von Otto Roquette) „Als das Märchen starb" (Gedicht von Lorenz Krapp). „Dunkle Wolken" (Altdeutsch). **Zwei Stimmungsbilder:** a) Gewährung (Gedicht von Karl Paul Brühl); b) Entsagung (Gedicht von Heinrich Gröbl). Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. Jede Nummer: Partitur 60 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰.

Liederbuch für Schulen. 185 1-, 2- und 3stimmige Lieder und 20 Kanons, für drei Unterrichtsstufen methodisch geordnet. Herausgegeben von **Gustav Damm** (Theodor Steingräber) Neubearbeitung von **Bernhard Schneider.** 28. Auflage. Mit besonderer Berücksichtigung der Verfügungen der Kgl. Regierungen und Schulkollegien über Schulliedersammlungen. Unter Abschnitt XII Nr. 27 des Verzeichnisses der Preußischen Unterrichtsverwaltung (Zentralblatt 1880 Heft 1) als offiziell eingeführt vermerkt. Leipzig, 1908, Steingräbers Verlag.

Ferdinand Fenn. Wiegenlied der heil. Maria (Gedicht von Käthe Rosbach) für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. Partitur 1 ℳ.

Papsthymne. Wort und Weise von **Karl Gerok,** harmonisiert von **Lambert Streiter.** beide in Innsbruck. Fulda, Alois Maier.

Partitura. Notazione moderna di **Umberto Giordano.** Scherzo aus dem Sommernachtstraum (Sogno di una notte d'estate) di **Felix Mendelssohn-Bartholdy.** Preis 1 Lire 50 Cents. Ouvertüre zur Oper „Der Freischütz" (Franco Cacciatore) von **C. M. von Weber.** Preis 2 Lire. Ouvertüre Nr. 3 zur Oper **Leonore** (Fidelio) von **L. van Beethoven.** Preis 3 Lire. Edizioni E. Sonzogno-Milano.

Enrica von Handel-Mazzetti. Acht geistliche Lieder für 1 Singstimme, einstimmigen Chor mit Klavierbegleitung in Musik gesetzt von **Hans Kases,** Op. 2. 1. Gebet; 2. Ich will ein Loblied singen; 3. Krippenlied; 4. Ave Maria; 5. Weihnachtslied; 6. Immaculata: 7. Trauergesang; 8. Jahreswende. Regensburg, Friedrich Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰.

Wilhelm Gößler. Chorkompositionen. Op. 18. Heimattal (Gedicht von Hans Nagel) Lied im Volkston für vierstimmigen Männerchor. Augsburg und Wien. Anton Böhm & Sohn. Partitur und 4 Stimmen 1 ℳ.

Erinnerung. Mazurka für Pianoforte von **C. Hegmann.** Eigentum und Verlag des Komponisten, Goch (Rheinland). Preis 1 ℳ 50 ₰.

„Die sieben letzten Worte Christi am Kreuze." Oratorium von **Dr. P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn,** O. F. M. Verlag von J. Fischer & Bro., New York.

Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. Zum ersten Male vollständig und kritisch herausgegeben von **Dr. Georg Schünemann.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 3 ℳ.

Franz Nekes, Op. 49. Gelöbnis: „Wir wollen wahre Christen sein", für vierstimmigen Männerchor a cappella oder mit achtstimmiger Blechmusik. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Singstimmen à 15 ₰, Orchesterstimmen in Abschrift.

Colección de Canciones populares sagradas. Cantilenas Gregorianas, Gozos á los Santos, Cantos de Romería, Letanías y Otras Piezas para uso de la música popular religiosa por **Federico Olmeda.** Palencia: Imp. de Gutierrez. Liter y Herrero. 1902.

---

[1]) *Missa pontificalis* ad quatuor voces inaequales comitante organo Pio Papae X. Jubilaeum Sacerdotale Celebranti dedicat Auctor A. Ponten. Op. 25. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 2 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.

Digitized by Google

P. Piel, Op. 97a. Liederkranz zu Ehren des heil. Franziskus Seraphikus. Ausgabe A. Für eine Gesangstimme mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimme 30 ₰.

— — Op. 80b. Liederkranz zu Ehren des heil. Antonius von Padua. Ausgabe B. Für eine Gesangstimme mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1 ℳ, Stimme 30 ₰.

Beliebte Männerchöre, Serie II, Nr. 38. **Oskar Schwarz**, Op. 20. Der Mutter (Gedicht von Leo Zinna). Mit Baritonsolo. Partitur 40 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰.

Nr. 39. **Joseph Pilland.** Morgenwanderung (Gedicht von Geibel). Partitur 60 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.

Beliebte Chorgesänge, Serie II, Nr. 23 und 24. **Jos. Pilland**, Op. 57. Weihe der Nacht (Gedicht von Heinr. Zeise). 3stimmig (Mezzosopran, Tenor, Baß). Partitur 60 ₰, 3 Stimmen à 20 ₰. Op. 58. Herr, es will Abend werden (Gedicht von Fr. Habicht). Partitur 60 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰. Die 4 Nummern bei Ant. Böhm & Sohn in Augsburg und Wien.

Zwei Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte von **Max Pracher**, Op. 16. „Die Nacht ist weich und lind" (Gedicht von Maidy Koch), Op. 17, „Schlaf wohl wie Gott es will" (Gedicht von Dr. E. Stemplinger). Straßburg i. E., Verlag Süddeutscher Merkur. Preis 2 ℳ.

Jos. Reiter, Op. 71, Nr. 1. *Tantum ergo* für 4stimmigen Männerchor oder Soloquartett. Partitur 80 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

— — Op. 71, Nr. 2. *Ave Maria* für 4stimmigen Männerchor oder Soloquartett. Partitur 1 ℳ, 4 Stimmen à 20 ₰. Beide bei Boswort & Co. in Leipzig, und Wien, Wollzeile.

Friedrich Seitz, Städt. Musikdirektor in Kufstein, Op. 10. Die Passion. Oratorium auf den heil. Charfreitag (Text nach Worten der Heiligen Schrift mit Benützung älterer Texte von Msgr. Jakob Obweger). Augsburg und Wien, Ant. Böhm & Sohn. 1905. Klavierpartitur, zugleich Direktions- und Orgelstimme 5 ℳ, 4 Chorstimmen à 1 ℳ, Solostimme 1 ℳ, Knabenchorstimme 15 ₰, Textbuch 15 ₰, Orchestermaterial komplett 20 ℳ.

Drei Weihnachtsstücke für Violine (in der 1. Lage ausführbar) von **Johann Sluničko**, Op. 66. Nr. 1. Weihnachtslied; Nr. 2. Hirtenklänge; Nr. 3. Gebet. Augsburg und Wien, Ant. Böhm & Sohn. Jede Nummer: Partitur und Stimme 1 ℳ 50 ₰.

„Seele Christi, heilige mich!" Für 3stimmigen Frauenchor und Orgel oder Harmonium von **J. Verheyen**, Op. 9. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 90 ₰, 3 Stimmen à 6 ₰.

Fr. Rafael *Ave Maria.* Transkription für Sopran, Alt, Tenor, Baß (Chor oder Soli) von **Rud. Weinwurm.** Leipzig und Paris, Bosworth & Co. 1908. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰.

II. Orgelkompositionen: **C. Adolf Bossi**, Domorganist in Mailand, Op. 33. Zehn Vortragsstücke für Harmonium (oder Orgel). 1. *Preludio;* 2. *Pastorale;* 3. *Offertorio;* 4. *Interludio Corale;* 5. *Marcia;* 6. *Preghiera;* 7. *Intermezzo;* 8. *Preludio festivo;* 9. *Angelus;* 10. *Finale.* Augsburg und Wien, Böhm & Sohn. 1909. Preis 2 ℳ.

Zwölf Nachspiele für Orgel über beliebte geistliche Gesänge von **M. J. Erb**, Op. 75. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Preis 2 ℳ 40 ₰.

Orgelstücke von **Joseph Gruber.** Heft 1, Op. 188. Sechs Präludien im freien Stile. — Heft 2, Op. 189. Zehn feierliche Präludien für die heilige Weihnachtszeit. Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1908. Jedes Heft 2 ℳ.

Sonate über das Kirchenlied „Preis, o Zunge, das Geheimnis" für Orgel von **A. Jos. Monar**, Op. 32. Paderborn, Junfermann (A. Pape). Preis 2 ℳ.

III. Bücher und Broschüren: Führer durch die Orgelliteratur von **Kothe-Forchhammer.** Vollständig neu bearbeitet und erweitert von **Otto Burkert**, Konzertorganist in Brünn. Leipzig, F. E. C. Leukart. 1909.

Geschichte des Liederkranzes Oberndorf a. N. Von **Anton König**, Reallehrer. Oberndorf a. N. 1908. Buchdruckerei „Schwarzwälder Bote".

Leitfaden zum Gesangunterricht an Gymnasien, Realschulen und Pädagogien von **David Mark**, emerit. Professor und Musikdirektor am Fürstbischöfl. Gymnasium Vincentinum. Dritte, unveränderte Auflage. Innsbruck, Felician Rauch. 1909. Preis 1 ℳ.

Kompendium der katholischen Kirchenmusik von **Dr. A. Möhler** und Repetent **O. Gauß.** Mit Approbation des Hochwürd. Herrn Bischofs von Rottenburg Dr. Paul Wilhelm von Keppler. Ravensburg, Friedrich Alber. 1909.

Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente von **Friedrich Niederheitmann.** 4., vermehrte und auf Grund neuester Forschungen verbesserte Auflage von **Dr. Emil Vogel.** Mit Bildern von Kaspar Tieffenbrucker alias Gaspard Duiffoprugger, Antonio Stradivari, Mustergeigen und 36 Geigenzettelnachbildungen. Leipzig, Karl Merseburger. 1909. Preis 4 ℳ.

Bernhard Kothes Abriß der Allgemeinen Musikgeschichte. Achte, auf Grund der neuesten Forschungen vollständig umgearbeitete Auflage von **Rudolf Freiherrn von Procházka.** Mit vielen Abbildungen, Porträts und Notenbeilagen. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1909.

Digitized by Google

Musiklexikon von **Hugo Riemann.** Siebente, gänzlich umgearbeitete mit den neuesten rgebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage. Erscheint 25—28 Lieferungen à 50 ₰. Leipzig, Max Hesse. 1909. Es liegen vor 2.—8. Lieferung (die Lieferung dieser Auflage vergl. *Musica sacra* 1908, Seite 152).

„Weiterbildung der Choralnotation". Ein Reformvorschlag zur Erleichterung des Choral-esanges von **Joh. Rodenkirchen,** Domorganist in Cöln. In Kommission bei J. und W. Boisserée, uchhandlung in Cöln. 1908. Preis 50 ₰.

Das Meßbuch der heiligen Kirche *(Missale Romanum)* lateinisch und deutsch mit liturgischen Erklä-ungen. Für die Laien bearbeitet von **P. Anselm Schott** aus der Beuroner Benediktinerkongregation. wölfte Auflage. Mit einem Titelbilde. Mit Approbation des Hochwürd. Herrn Erzbischofs von Frei-urg und Erlaubnis der Ordensoberu. Freiburg i. B., Herder. Gebunden 3 ℳ 30 ₰.

1897—1907. Geschichtlicher Rückblick auf die Tätigkeit des Regensburger Liederkranzes nter dem Protektorat Sr. Durchlaucht des Fürsten Albert von Thurn und Taxis, Herzog zu Vörth und Donaustauf). Zum 70jährigen Jubelfeste geschrieben von **Leonard Seyboth,** 1. Vorstand. Verlag und Eigentum des „Regensburger Liederkranzes".

Volksaufklärung. Kleine Handbibliothek zur Lehr und Wehr für Freunde der Wahrheit. r. 124. Ein unsterblicher Held, Dr. Witt. Von **Anton Steeger.** Herausgeber J. Gürtler. Verlag er St. Josephs-Vereins-Druckerei in Klagenfurt. Preis 8 ₰.

Elemente des gregorianischen Gesanges. Zur Einführung in die Vatikanische Choralausgabe on **Dr. Peter Wagner,** o. Professor a. d. Universität Freiburg (Schweiz). Regensburg, Fr. Pustet. 909. Preis 1 ℳ.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Gegründet von Dr. F. X. Haberl, herausgegeben on **Dr. Karl Weinmann.** 22. Jahrgang. Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Preis gebunden 4 ℳ.

— — Storia della musica sacra del **Dr. Carlo Weinmann.** Versione italiana del Sac. **Liccardo Felini.** Regensburg und Rom, Friedrich Pustet. 1908. Preis gebunden 2 ℳ 10 ₰.

Monatsschrift für Schulgesang. Herausgegeben von **F. Wiedermann,** Kgl. Musikdirektor n Berlin und **Ernst Paul,** Kgl. Seminaroberlehrer in Dresden. Preis für 3 Hefte vierteljährlich ℳ. Verlag von G. D. Baedeker in Essen. Inhalt von Nr. 10/III: Dr. Richard Münnich: Zum 00. Geburtstage Felix Mendelssohn-Bartholdys. — Dr. Hermann Gutzmann: Zur Stimmbildung nd Stimmpflege in der Schule. — Ludwig Riemann: Das musikalische Innenleben der Kinder is zum sechsten Lebensjahre. — Rud. Schütz: Musikunterricht als „technisches Fach" an Semi-aren. — Erklärung. — Kurze Mitteilungen. — Schüleraufführungen. — Beurteilungen. — Brief-asten. — Anzeigen.

Kataloge: **Joseph Baer & Co.,** Frankfurt a. M. Antiquariatskatalog Nr. 555. Musik Geschichte und Theorie), Kirchenmusik, Oper, Tanz, Lied.

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Musikverlagsbericht. 1908. I. Zeitgenössische Tonsetzer; . Musikalische Renaissance; III. Musikbücher.

Leo Liepmannssohn, Antiquariat. Berlin S. W. 11, Bernburgerstraße 14. Katalog 170. ltere Werke zur Musikliteratur vom 15.—19. Jahrhundert. Beide zum größten Teil aus der ibliothek des Herrn James E. Matthew aus London; Nr. 171. Musikalische Zeitschriften und ibliothekwerke nebst einer interessanten Richard Wagnersammlung.

C. F. Schmidt in Heilbronn a. N. Musikalienverzeichnis Nr. 344. Musik für Klavier, rgel, Harmonium.

Verzeichnis der von **G. F. Steinmeyer & Cie,** Öttingen a. R., Bayern seit Gründung des eschäftes von 1847 an neu erbauten Orgelwerke. F. X. H.

Aus Archiven und Bibliotheken.

Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

II. Rhythmisierte und nichtrhythmisierte Kodizes, Wesen des Rhythmus etc.

In *„La Tribune de Saint-Gervais"* 1908, Nr. 6 liest man in einem Artikel Dr. P. Wagners „über e Notation der Handschrift 601 der Kapitelsbibliothek von Lukka" folgende hier ins Deutsche über-tzten Bemerkungen: „Unser Dokument gibt sehr wichtige Aufschlüsse über den ursprünglichen hythmus der Kirchengesänge; es enthält z. B. offenbare Beweise für den rhythmischen haraktер vornehmlich des Zeichens —, des liegenden Striches, der *Virga jacens* des Guido von Arezzo. er *neuma producta* des Vatikans. Der Kodex 601 stellt sich also in die Kategorie der Handschriften n, zu welcher auch diejenigen von St. Gallen gehören (vergl. meine „Neumenkunde", S. 258 sq.) ... urch Vergleichung der sehr zahlreichen Fälle, in welchen dieselbe Melodie auf verschiedene Weise otiert ist, und anderer Zeichen, welche unter sich rhythmisch dasselbe bedeuten, wird man sich ber den Wert solcher Einzelheiten bald klar. Ich gebe hier nur ein Beispiel: die Anfangsformel er responsorialen Psalmodie für den 7. Modus bietet die Figur: oft unter der Form eines *odatus subbipunctis* dar, in welchem das erste *punctum* durch den Strich ersetzt ist. In usammenstellungen mehrerer Noten, besonders im *climacus* und in seinen Ableitungen, be-eichnet im allgemeinen der Strich die doppelte Länge des gewöhnlichen *punctum*. Das rhythmische System unseres Antiphonars ist jedoch nicht so subtil als dasjenige einiger Sankt

Digitized by Google

Galler Manuskripte, deren Notenschreiber für rhythmische Differenzierungen eine ausgesprochene Vorliebe hatten, die keine andere gregorianische Schule der alten Zeiten im gleichen Grade mit ihnen teilte. Man muß also das Antiphonar von Lukka in die interessante Evolution einstellen, welche den liturgischen Gesang, d. h. ein durch gelegentliche (keineswegs regelmäßige) Kombinationen langer und kurzer Dauerwerte und durch verschiedene rhythmische Verzierungen (in orientalischer Weise?) unterbrochenes[1]) Rezitativ, zu einem kontinuierlichen *(continée)* Rezitativ geführt hat, und seine an rhythmischen Formen ursprünglich ziemlich reiche Notation zur mehr oder minder ausgesprochenen Egalisierung ihrer Bestandteile umgemodelt hat.[2]) Diese Entwickelung bildet das Seitenstück zur tonischen oder melodischen Vereinfachung, die durch das Guidonische Liniensystem nach und nach bewirkt wurde. Die beiden Parallelbewegungen haben den wohltätigsten Einfluß auf die späteren Schicksale des liturgischen Gesanges ausgeübt; sie bewirkten schließlich seine melodische und rhythmische Latinisierung, welche sie befähigte, die Grundlage der großartigen Geschichte des Gesanges in der lateinischen Kirche zu werden, während der Orient, in dem er die dem ursprünglichen Kirchengesang eignenden melodischen und rhythmischen Tonzeichen *(„caracteres“)* behielt, sich bis heute zur Impotenz und musikalischen Dürre verurteilt sah. Ich glaube nicht, daß ein Gelehrter mit weitausschauendem historischen und künstlerischen Blick die erwähnten Änderungen bedauern kann; noch weniger wird er sich einbilden, daß im 20. Jahrhundert der archaistische Zustand in allen Kirchen wieder aufleben könne.“

Dr. Wagners Ausführungen bieten nicht wenig des Interessanten und ermöglichen es dem Leser, sich eine Idee vom Standpunkt zu machen, auf den sich ein Teil der Oratoristen nunmehr zurückgezogen hat. Sowohl bezüglich der geschichtlichen Erkenntnis als im Hinblick auf das angestrebte Ziel der Verständigung und allmählichen Einigung sticht Dr. Wagners im Eingange und auch in anderen Schriften[3]) ausgesprochene Anerkennung des rhythmischen Charakters gewisser Neumen im Sinne von verschiedenen proportionellen Dauerwerten günstig ab von dem Verfahren anderer Oratoristen. Im Gegensatze zu ihm leugnen nämlich manche noch die rhythmische Bedeutung der Neumenzeichen oder stellen wenigstens alles als ungenügend erwiesen hin; wieder andere wollen in den Länge- und Kürzezeichen nur Temposchattierungen, *ritardandos* und *accelerandos* erblicken. D. Mocquereau, z. B. gelangt nicht weiter, weil er bei seinen Untersuchungen nur die unbestimmteren Texte heranzieht und die klassischen und ausschlaggebenden Stellen Guidos von Arezzo und Aribos einfach unberücksichtigt läßt.[4])

Man beliebte die Längen und Kürzen, den die St. Galler Kodizes aufweisen, als nur lokale Eigentümlichkeiten hinzustellen; plötzlich trat aber in der *Rassegna gregoriana*, Juni—Juli 1906, D. Mocquereau mit der Erklärung auf, daß ein eingehenderes Studium der Kodizes der verschiedenen Länder ihn überzeugt hat, der St. Galler Rhythmus sei dem Prinzip nach der allgemeine und ursprüngliche in der katholischen Kirche gewesen; dasselbe wiederholt der hochwürd. Pater in seinem neuen Werke *„Le nombre musical grégorien“* Bd. I, S. 156—158. Dieser Schritt vorwärts ist ja zu begrüßen; vielleicht bekommt nun D. Mocquereau bald auch den Mut, den alten Autoren unverwandt ins Antlitz zu blicken und zieht dann die Konsequenzen aus der Lehre, die sie ihm bereitwilligst erteilen.

Aus verschiedenen Ausdrücken, wie *„rhythme primitif“* und ähnlichen, im angezogenen Artikel und anderswo, scheint es, daß Dr. Wagner sich bezüglich der Anerkennung der prinzipiellen Allgemeingültigkeit des St. Galler Rhythmus nunmehr dem Standpunkte D. Mocquereaus nähert, wenn er auch den St. Galler Kodizes mit Recht eine größere Sorgfalt in der Aufzeichnung des Rhythmus zuspricht.

---

[1]) *„Tempérê“*, wörtlich „gemildert, gemäßigt“.

[2]) „Seit einiger Zeit sucht man für die Dokumente der ersten Klasse [für die ältesten Kodizes] die Bezeichnung „rhythmisierte Handschriften“ für die andere diejenige „nichtrhythmisierte Handschriften“ einzuführen. Auch spricht man von „rhythmisierten Ausgaben“ und von „nichtrhythmisierten Ausgaben“. Diese Benennung scheint mir nicht einmal dann genau zu sein, wenn man sich auf den Standpunkt der gregorianischen Archaeologie, d. h. der ältesten Urkunden stellt, sie ist noch weniger haltbar vom Standpunkt der Tradition aus. Mit demselben Rechte müßte man die Guidonischen Manuskripte nichtmelodische Manuskripte nennen, weil sie vereinfachte Melodien enthalten im Vergleich zu ihrer archaistischen Form, welche so reich ist an Stufen, die kleiner als der Halbton sind, und an mannigfaltigen Verzierungen; man müßte zudem alle gedruckten Ausgaben ohne Ausnahme so benennen, da sie die ursprünglichen adiatonischen Melodien ganz und gar nicht darbieten. Wenn also heute niemand darandenkt, die Unterscheidung zwischen „melodischen Ausgaben“ und „nichtmelodischen“ zu machen, so sollte man ebenfalls sich der anderen auf einer *petitio principii* beruhenden Unterscheidung enthalten. Denn die seit dem 12. Jahrhundert entstandenen Handschriften bieten „einen Rhythmus“ ebenso gut wie diejenigen der früheren Zeitabschnitte; nur ist es ein etwas vereinfachter Rhythmus, der jedoch nicht weniger existenzberechtigt ist als der ursprüngliche Rhythmus. Mit einem Worte, es zeigt sich eine auffallende Analogie zwischen diesen Umwandlungen und derjenigen des klassischen zum mittelalterlichen Latein. Ist letzteres denn kein Latein? Wenn man die Verteidiger des von ihnen „ursprünglichen Rhythmus“ benannten Vortrags liest, könnte man sich zuweilen in die Zeiten des Humanismus und des Krieges gegen das mittelalterliche Latein versetzt glauben.“

[3]) Vergl. z. B. S. 25 sq. in Weinmanns „Geschichte der Kirchenmusik“.

[4]) Cf. *Musica sacra* 1908, Nr. 9 & 10, S. 113 und Aribos Stelle) S. 114. Siehe die gerügte Unterlassung in D. Mocquereaus *„Le nombre mus. gré.“* I., S. 161 sq. bezüglich des *Episema* und S. 165 sq. betreffs der rhythmischen Buchstaben.

Digitized by Google

Das wäre nun alles verhältnismäßig dankenswert. Aber muß denn nicht der so in Gefahr kommende Schützling, für den schon so viel Tinte geflossen, der sogenannte oratorische Rhythmus, *à tout prix* gerettet werden? Hier denn der Versuch: Wie definiert Dr. Wagner den alten Choral? In der Tribune des St. Gervais steht es: „Ein durch gelegentliche (keineswegs regelmäßige) Kombinationen langer und kurzer Dauerwerte ... unterbrochenes [gemildertes] Rezitativ", das sich dann später zu einem „ununterbrochenen [kontinuierlichen] Rezitativ" entwickelte.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N. Y. Ludwig Bonvin, S. J.

(Schluß folgt.)

Anmerkung: In *Musica sacra* Nr 1 ist zu korrigieren: Seite 3, Zeile 15 von unten: „ersten" statt „alten"; Seite 5, Anmerkung, Zeilen 10 und 11 die Anführungszeichen vor und nach „Ordnung von Zeitteilen" und „dem zufolge" sind zu streichen, dagegen vor „die gesetzmäßige . . ." zu setzen.

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. ○ **Joh. Gg. Ed. Stehle** feierte zu St. Gallen seinen 70. Geburtstag. Geboren am 17. Februar 1839 zu Steinhausen (Württemberg), bekleidet er seit 1874 die Stelle des Domkapellmeisters zu St. Gallen. Als Organist und Komponist zählt er zu den besten Meistern und ist seit Gründung des Cäcilienvereins eines der eifrigsten und tätigsten Mitglieder desselben. Der „Chorwächter", die „Ostschweiz" u. a. Zeitschriften brachten eingehende Artikel, in denen der Eifer und das Geschick des an Jahren vorgeschrittenen, aber geistig frischen Meisters geschildert und gerühmt sind. (Vom Redakteur dieser Zeitschrift sei in Erinnerung an die vielen persönlichen Beziehungen seit mehr als 40 Jahren der herzliche Wunsch ausgesprochen: „Der Rest seiner Jahre möge wie bisher der Kirche und Kunst geweiht sein zur größeren Ehre Gottes!")

Aus **Brüssel** erhält die Redaktion nachfolgende Mitteilung:

Zur Feier des 70. Geburtstages von Meister J. G. Ed. Stehle in St. Gallen hat der „Chor Pius X." ihm den zweiten Teil seines großen Konzertes reserviert. Folgendes für Brüssel außerordentliche und bedeutende Programm kommt zur Aufführung. I. Teil. 1. a) *Kyrie* aus *Missa Papae Marcelli* von Palestrina; b) *In monte oliveti*, 6st. von Orlando di Lasso; c) *Hodie Christus natus est*, 4st. von Marenzio; d) *Exultate justi*, 4st. von Viadana. 2. a) Arie für Sopran von S. Bach; b) Choral: „Mein Auge schließ ich jetzt" von S. Bach; c) Choral: „Herzlich tut mich verlangen" von S. Bach. 3. Aus „Messias" von J. G. Händel; a) Chor: „Durch seine Wunden"; b) Sopransolo: „Er weidet seine Herde"; c) Chor: „Sein Joch ist sanft". II. Teil Meister J. G. Ed. Stehle gewidmet. 1. *Te Deum*, 8st. a cappella. 2. a) „Vineta" für Sopransolo, Männerchor und Orchester; b) „Abendfeier", Tenorsolo, Frauenchor; c) „Oybin", Altsolo, Männerchor. 3. „Heinzelmännchen", 7st. Chorballade a cappella. 4. a) *Veni sponsa Christi*, 4st. Frauenchor a cappella; b) „Der Pilgrim von St. Just", 4st. Männerchor a cappella. 5. Ballade von Hagbart von Frau Lotze-Holz aus Nürnberg gesungen, aus „Frithjofs Heimkehr". 6. Königswahl und Schlußchor aus demselben Werke.

2. □ Am 18. Dezember 1908 feierte der Hochwürd. Abt **Dom. Joseph Pothier** sein 50jähriges Priesterjubiläum in S. Anselmo auf dem Aventin zu Rom. Der Heilige Vater Pius X. hatte am 13. Dezember ein Handschreiben aus dem Vatikan an den Jubelpriester gesendet, in welchem dem „um die Religion und insbesondere um den heiligen gregorianischen Gesang in höchster Weise verdienten, musterhaften Ordensmanne als Beweis der dankbaren und wohlwollendsten Gesinnung von ganzem Herzen der Apostolische Segen erteilt wurde." *Ad multos annos!*

3. ✠ Am 31. Dezember 1908 starb der Hauptredakteur der *Musica sacra*, Namur, der Hochwürdige Herr Kanonikus **Sosson**. — In Rom verschied der ehemalige Kapellmeister und Organist an der Kathedrale zu Tortona, **Joseph Perosi**, im Kreise seiner Familie, bzw. bei seinem Sohne Lorenzo Perosi, dem gegenwärtigen Kapellmeister der päpstlichen Sängerkapelle. R. I. P.

4. * **Obwohl der Unterzeichnete mehrere Hundert Danksagungskarten für die Glückwünsche zu seiner Ernennung als Hausprälat Sr. Heiligkeit versendet hat, fürchtet er doch, einige Persönlichkeiten und Redaktionen übersehen zu haben und spricht hiemit öffentlich seinen Dank aus mit der Bitte, seiner im Gebete zu gedenken. F. X. H.**

5. **Inhaltsübersicht von Nr. 2 des Cäcilienvereinsorgans:** Vereins-Chronik: Der Gesamtvorstand des Cäcilienvereins; 25jährige Jubelfeier des Cäcilienvereins „Domchor" Bautzen; Konzert des Cäcilienvereins Konstanz; Kirchenmusikalische Aufführung in Plauen; Festfeier des 50jährigen Priesterjubiläums Pius' X. in Breslau; Weihnachtsaufführung im Stephansdom zu Passau; Cäcilienkonzert des Stiftschores Ellwangen. — Zum 100. Geburtstag Mendelssohns. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Generalversammlung des oberösterreichischen Cäcilienvereins in Kremsmünster; Musikalische Rücksichtslosigkeiten. (Aus „Linzer Volksblatt".) — Inhaltsübersicht von Nr. 2 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 2, sowie Sachregister zum Generalregister W. Ambergers Seite 109*—112* und Sachregister Seite XXXXI—XXXXVIII zu den 3500 Nummern des Cäcilienvereins-Kataloges.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.
Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1909. Regensburg, am 1. April 1909. Nr. 4.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Von katholischer Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage. Von Joh. Hatzfeld. (Schluß.) — Aus Archiven und Bibliotheken: Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. II. Rhythmisierte und nichtrhythmisierte Kodizes, Wesen des Rhythmus etc. Von P. Ludwig Bonvin. (Schluß.) — Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: Ed. Bottigliero; Jos. Deschermeier; Joh. Diebold; Mich. Haller; C. Hegmann; Jos Deschermeier; Theodor Pfeiffer; Pankr. Rampis; Alban Lipp (2); A. Moortgat; O. Müller; M. J. Schäfer; J. N. Scheel (3); Jos. Scheel; Ad. Skorra; Joh. Schweitzer; Joh. Singenberger; Jos. Surzynski; T. Tassi; P. J. Jos. Vranken; J. J. Veith; Aug. Weirich; Ed. Wessel; Aug. Wiltberger; Fr. Witt; Gg. Zoller. — *Offertorium in Solemnitate Resurrectionis Domini.* Von P. Peter Habets, O. M. J. — Anzeigenblatt Nr. 4 mit Inhaltsübersicht von Nr. 3 des Cäcilienvereinsorgans.

Von katholischer Kirchenmusik.

Auch eine Zeitfrage von Johannes Hatzfeld-Klein-Oschersleben.

(Schluß aus Nr. 3, Seite 25.)

Für Beethoven gibt Karl Storck (Musikgeschichte, Seite 481), der doch Haydn und Mozart noch für kirchlich gelten lassen will (von Mozart hebt er charakteristischerweise auch die Messen in *F* und *D* besonders hervor), zu, daß er den Kirchenkomponisten nicht beizuzählen sei. Trotzdem aber enthält seine *C*-dur-Messe ganze Partien, die für die Kirche wohl geeignet wären, wie selbst Witt zugesteht. Aber

„Die Kirchenmusik Schuberts, Webers und Gänsbachers — von den Geringeren und Schlimmeren zu schweigen — ist viel weltlicher [noch], als die der beiden Haydn, Mozarts und Cherubinis." (Storck 483.)

Kommen wir nach dieser keineswegs unnützen Abschweifung auf unser Thema zurück. Das eine glaube ich nunmehr als bewiesen annehmen zu können, daß alle liturgischen Gesetze letzten Endes darauf hinauslaufen, die Einheit von Inhalt und Form zu wahren, das Wesentliche des Gottesdienstes in den Vordergrund zu rücken und zu verhüten, daß dieses durch die zu seiner größeren Ausdruckskraft herangezogenen Faktoren überwuchert werde. Gerade diese Gesetze sind es darum aber auch, die, weil aus dem Wesen der Kirchenmusik erflossen, einzig imstande sind, ihr Wesen zu wahren und ihr die Charaktermerkmale eines eigenen Stiles aufzudrücken. Denn dem berufenen Kirchenkomponisten — und dazu ist ebensowenig jeder berufen wie zum Musikdramatiker — setzen sich alle diese „Beschränkungen" in starke Stimmungsmomente um und werden so für seine Musik fruchtbar und für den Stil charakteristisch. Als Gleichnis möchte ich da herbeiziehen die Aufgabe, die einem Architekten oft, wenn nicht immer, gestellt wird, auf einem räumlich begrenzten Platze ein allen praktischen Anforderungen entsprechendes Gebäude zu errichten, das sich sowohl seiner Umgebung harmonisch einfügt, als auch, für sich allein betrachtet, allen künstlerischen Anforderungen entspricht. Die Anwendung ergibt sich von selbst.

Man mag das nun nennen wie man will, meinetwegen auch „dienende" Kunst, ich frage dann aber: Wo ist eine Kunst, die nicht dient? Gerade der Grundsatz *l'art pour l'art* erniedrigt in seinen letzten Konsequenzen die Kunst zu einer Art Bajazzo, der verblüfft, eventuell auch ergötzt, aber nie erhebt. *L'art pour l'art*-Musik ist vollends nur möglich vom verflossenen Hanslickschen Standpunkte aus. Hermann Kretzschmar hat in seinen „Musikalischen Zeitfragen" ein prächtiges Kapitel über „Musik als dienende Kunst" geschrieben, das ich in diesem Zusammenhang zur Lesung anempfehle. Seltsam,

Digitized by Google

das Schlagwort von der freien und angewandten Kunst, das allerdings auch wieder relativ zu nehmen ist, kennt man bei allen anderen Künsten, nur wir von der musikalischen Zunft huldigen hier einem total verstiegenen Idealismus, der uns denn auch glücklich dahin gebracht hat, daß das Gros des Volkes der modernen Musik verständnislos fremd gegenübersteht — sie ist ihm Kabbala, ein ungenießbares Getränk, für das es in dem Tresterwein musikalischer Pantscher einen ihm immer mehr zusagenden Ersatz findet.

Von einer Erniedrigung der Kunst im Dienste der Kirche dürfte man logischerweise erst dann sprechen, wenn ihr vorher ihr Bestes genommen würde, so daß sie genötigt wäre, das, was sie schaffen soll, mit unzureichenden Mitteln zu schaffen. Das tut aber die Kirche nicht, sie läßt die Kunst vielmehr im Vollbesitze aller ihrer Ausdrucksmittel. Es steht dem Künstler vollständig frei, mit welchen Mitteln er das ihm vorgesteckte Ziel erreichen will. Er darf alle modernen Ausdrucksmittel der Harmonik, Chromatik, Enharmonik und Instrumentation sich zunutze machen, selbstverständlich innerhalb gewisser Grenzen, nämlich insoweit sie *hic et nunc* geeignet und am Platze sind, denn es leidet doch wohl keinen Zweifel, daß ein Kirchenkomponist in der Wahl seiner Mittel sich ebensowohl vergreifen kann, als ein Opernkomponist. Andererseits ist gewiß zu beachten, daß nach dem Satze: *Quod licet Jovi, non licet bovi* ein Genie oft gerade das zu purem Golde macht, was in den Händen des Talentes Schlacke bleibt. Das gilt besonders von der kirchlichen Instrumentalmusik. Charakteristisch ist da ein Wort Franz Witts, das wert ist, hier wiedergegeben zu werden. An einer Stelle der Reisebriefe Mendelssohns heißt es:

„Einiges will ich Dir aber noch von der Aurora des Guido sagen, die ich sehr oft besuche und die ein Bild zum Wändeeinrennen ist, denn solch eine Eile, solch ein Vordringen, daß alles klirrt und schallt, hat kein Mensch je sich gedacht. Die Maler behaupten, es sei von zwei Seiten beleuchtet, meinetwegen sollen sie ihre Bilder von dreien her beleuchten, wenn's nur hilft."

Dazu sagt Franz Witt:

„Auf die Kirchenmusik angewandt, möchte ich sagen: Ihr Komponisten, nehmt, was ihr wollt, drei oder sechs Posaunen, wenn's nur hilft, wenn nur die Majestät Gottes und die Pracht der kirchlichen Liturgie zum rechten Ausdruck kommt."

Diese Worte Witts werden durch das *Motu proprio* in keiner Weise desavouiert, es zieht auch da nur eine selbstverständliche Grenze, wenn es sagt: Verboten ist in der Kirche der Gebrauch des Pianoforte, sowie der lärmenden oder leichtfertigen Instrumente, wie, die kleine und große Trommel, Becken, Glockenspiel und ähnliches.

Das Fazit unserer Untersuchung wäre also dahin zusammenzufassen: die Kirche läßt auch die moderne Musik in der Kirche zu und ist darauf bedacht, ihr die Bewegungsfreiheit zu lassen, die sie für sich verlangen muß.

Als letzter, aber darum nicht mindester Punkt sei noch folgendes betont. Der bekannte Berliner Maler Max Liebermann sagt in einem Aufsatze (Neue Rundschau, 1904):

„Auch weiß ich wohl, daß die Darstellung einer Madonna noch andere als rein malerische Ansprüche an den Künstler stellt, und daß sie als künstlerische Aufgabe schwerer zu überwältigen ist, als ein Stilleben."

Fiat applicatio!

Sollte es nun wirklich so schwer sein, daß die, die guten Willens sind, sich verständen? Karl Storck sagt in seiner Musikgeschichte:

„Die Lösung der Kirchenmusikfrage ist von höchster Wichtigkeit für die gedeihliche Weiterentwicklung der Kirchenmusik und damit des künstlerischen Lebens unseres Volkes überhaupt."

Die Lösung dieser Frage ist aber nur dadurch möglich, daß man sich beiderseits auf den Boden der realen Tatsachen stellt. Wenn man das tut, dann ergibt sich einerseits, daß die Messen Beethovens, Mozarts, Haydns und erst recht die ihrer Nachahmer für die Kirche nicht zu retten sind, andererseits aber, daß es sehr wohl möglich ist, mit Ausnutzung aller moderner Ausdrucksmittel kirchlich zu komponieren. Warum hätte denn auch Franz Liszt auf Reform der Kirchenmusik drängen sollen, wenn die Werke jener Meister sich mit seinem Ideal von Kirchenmusik gedeckt hätten? Warum hätte denn Richard Wagner die Worte schreiben können:

Digitized by Google

„Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im allgemeinen ihre Reinheit verloren hat, haben nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeit Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemein künstlerischem Werte sind; dem reinen Kirchenstil, wie es jetzt ihn wieder herzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an; sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen . . .?"

Nun hat aber die Ablehnung dieser Meister die ebensowohl aus ästhetischen, als auch aus kirchlich-liturgischen Gründen erfolgen mußte, gar viele zu einem verhängnisvollen Irrtum verleitet. Sie schlossen: Mozart, Haydn usw. haben mit modernen Mitteln ihre Messen geschrieben, diese Messen sind unkirchlich, folglich ist der moderne Stil für die Kirche überhaupt nicht geeignet, ergo, zurück zu den Alten! Diese Parole war um so verführerischer, als eben zu der Zeit durch Herausgabe von Proskes *„Musica divina"* geradezu ein Wunderland hochkünstlerischer, echt kirchlicher Musik erschlossen wurde. Darüber vergaß man, nicht allgemein freilich, daß der richtige Schluß aus obigen Prämissen hätte lauten müssen: also ist der rechte moderne Kirchenmusikstil noch nicht gefunden, wohlan, helfen wir ihn schaffen! Franz Witt, der Gründer des Cäcilienvereins, war es, der diesen richtigen Schluß zog und ihn unentwegt nach beiden Seiten hin verteidigte. So und so viele andere aber[1]) klammerten sich ganz an die Polyphonie der Alten an und verfochten mit Hartnäckigkeit die These: diese und die ihr nachgebildete Musik ist die einzig kirchliche. Dieses Hinausschießen über das Ziel auf der einen Seite hatte naturgemäß zur Folge, daß man auf der anderen Seite ebenfalls übers Ziel schoß, indem man sich ebenso einseitig für Beethoven, Mozart, Haydn ins Zeug legte. So glaubten die einen den Forderungen der Kirche, die anderen denen des Fortschrittes bestens zu dienen. Eine Verständigung aber war unmöglich, weil man sich auf der einen Seite für eine Kirchenmusik begeisterte, die nicht modern war, auf der andern Seite für eine moderne Musik, die nicht kirchlich war. Und wer hatte den Schaden davon? Die Kunst und jene Künstler, die ernsthaft bestrebt waren, einen modernen Kirchenmusikstil zu schaffen. Statt die verdiente Anerkennung und Ermunterung zu genießen, wurden sie von beiden Seiten angegriffen, von der einen Seite Reaktionäre, von der anderen Revolutionäre gescholten. Wer einmal die ersten Jahrgänge der „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik" und der *„Musica sacra"* unter Witts Leitung durchsieht, der bekommt einen kleinen Einblick in diese Komödie der Irrungen. Immer und immer wieder mußte Franz Witt mit vielen wuchtigen Hieben seinen richtigen Standpunkt nach beiden Seiten vertreten, ohne sehenswerten Erfolg, so daß er mit Recht klagen konnte:

„Der ärgste Feind einer wahrhaft kirchlichen Tonkunst ist das einseitige voreingenommene Urteil hüben und drüben, *per excessum* und *per defectum*, das Urteil jener, die bloß Haydns Kirchenmusik kennen, ohne Palestrina und Choral, und das Urteil jener, die bloß Palestrina und Choral kennen und gelten lassen wollen." *(Musica sacra* 1874, Seite 77).

Was Rud. Louis in seiner Biographie Ant. Bruckners als die Intention Fr. Liszts bezeichnet, nämlich die

„Synthese der spezifisch modernen Tonkunst mit dem kirchlichen Geiste, wie er in den klassischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts seinen mustergültigen musikalischen Ausdruck gefunden",

eben das war auch Franz Witts Ideal, das er auch durch eigene Kompositionen zu erreichen trachtete. In diesen aber muß er wohl gar nicht so sehr daneben geschossen haben, wenn ihm Franz Liszt in Gegenwart Kardinal Hohenlohes das Kompliment machen konnte:

„Lassen Sie doch die Leute fluchen, stehlen (NB. Witt war Pfarrer), aber schreiben Sie uns zwanzig schöne Takte, wie Sie uns so oft geschrieben haben!"

Neben und nach Witt lassen sich noch viele andere Tonsetzer aufzählen, die dem gleichen Ziele zustrebten und zustreben. Ich nenne Stehle, Mitterer, Tinel, Griesbacher, Filke, Renner jun., Bonvin, Brosig, Greith, Bottazzo u. a. Diese alle streben das Ideal eines modernen katholischen Kirchenstils auf dem Boden des *Motu proprio* an. Und es ist wahrlich nichts Schlechtes, was sie mit ihrem Namen decken. Im Gegenteil, wenn man ihre Werke hört und durchsieht, dann ist man der festen

[1]) fast ausschließlich Cäcilianer.

Digitized by Google

Überzeugung, daß wir auf dem besten Wege sind, jenes Ziel zu erreichen, wenn e nicht gar hie und da schon erreicht ist. Es wäre daher wohl an der Zeit, daß ma das allmählich einsähe und nicht dadurch der neuen Kunst Licht und Luft verschlöss daß man immer und immer wieder die Klassiker für die Kirche reklamiert. Man tu damit der Kunst ebensowenig einen Dienst, als jene Eiferer für die Alten ausschließlic es der Kirche tun. Ja, ich stehe nicht an, das direkt als ein Dienen dem Rückschritt zu bezeichnen; gewiß in der besten Meinung, aber gut gemeint ist eben nicht imme auch gut getan. Es kann nicht im Interesse der Kunst liegen, daß eine weichlich Stilmengerei die Grenzen zwischen Kirchen- und Profanmusik verwische, das wäre gleich bedeutend mit Verarmung der Kunst. Was wir brauchen, das ist ein echt moderne kraftvoller, charakteristischer Kirchenmusikstil, dazu zu helfen haben die Männer de Kunst ebenso ein Interesse als die der Kirche. Darum täten die profanmusikalische Zeitschriften nur, was ihres Amtes ist, als Hüter und Pfleger der Kunst, wenn sie ei liebevolles verstehendes Augenmerk hätten für die Werke obengenannter Kirchenmusike und nicht erst warteten, bis sie aus der Kirche in den Konzertsaal kommen. Das hieß sich einseitig abschließen gegen einen kraftvoll aufstrebenden Zweig der allgemein musikalischen Kunst; Abschließung hat man aber bisher immer ganz andern Leuten zum Vorwurfe machen wollen.

Aber wo bleibt bei diesen Ausführungen der Cäcilienverein?

Ich würde meiner Aufgabe nur halb gerecht werden, ließe ich diesen Punk unbeleuchtet. Zunächst ist festzuhalten: der Cäcilienverein ist nicht die Kirche, un wiederum: einzelne cäcilianische Heißsporne sind nicht der Cäcilienverein. Er is mit keinerlei autoritativer Gewalt bekleidet, und seine Entscheidungen gelten daher nu soviel, als die vorgebrachten Gründe gelten. Was seinen Katalog angeht, so werde auch wohl die „Heißsporne" folgendes Urteil Karl Weinmanns (Geschichte der Kirchen musik, Kösel, Kempten, Seite 152) unterschreiben müssen:

„Nur wenn er (der Cäcilienverein) die Behauptung aufstellen würde, daß bei der Wahl vo kirchlichen Kompositionen ausschließlich sein Katalog als Richtschnur maßgebend sei, so da Kompositionen, die nicht in dem Katalog verzeichnet stehen, das Prädikat ‚kirchlich' nicht ver dienten, dann wären die Vorwürfe seiner Gegner gerechtfertigt, ja nicht bloß das, die tatsächliche Verhältnisse würden gegen ihn zeugen. Denn es gibt auch außerhalb des Kataloges ebens tüchtige und würdige Kirchenmusik, als im Katalog ein großer Teil von Werken vertreten is die auf Kunstwert keinen Anspruch erheben können."

Leider muß man aber sagen, daß diese letztere Art dem Kataloge geradezu sein Gepräge gibt. Im übrigen gebietet es die Gerechtigkeit, zu sagen, daß der Cäcilien verein, wie er jetzt ist, besser ist als sein Ruf. Dafür ein Beispiel, das die Leser de „Musik" besonders interessieren dürfte. In einer Besprechung von Max Regers Op. 61 „Leicht ausführbare Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauche[1]) sag Karl Straube:

„Vor den Cäcilianern unter den römisch-katholischen Kirchenkomponisten macht Max Rege in seinem Op. 61 eine tiefe Verbeugung. Ob seine Gabe in Gnaden angenommen wird? Ich glaub es kaum! Zwar ist die Fassung dieser, zur Benutzung im katholischen Gottesdienste bestimmte Chorgesänge so schlicht und einfach, als nur irgend möglich, aber ab und an kann der moderne Max Reger in feinsinnigen harmonischen Wendungen sich doch nicht ganz verleugnen. Solch Dinge lieben jene Herren aber nicht!"

Der Unglaube Karl Straubes erwies sich als Aberglaube, denn das *corpus delict* wurde mit einer warmen Empfehlung — also nicht bloß in Gnaden — in den Katalog aufgenommen. Ich muß noch weiter mit Beispielen aufwarten. Prof. Dr. Herm. Müller schrieb bei der Besprechung einer Messe Bonvins (Kat.-Nr. 3381):

„Gewiß sind Palestrina, Vittoria usw. die Klassiker des a cappella-Satzes. Wenn wir ihrer uns freuen . . ., so wollen wir doch nie vergessen, daß auch in der Kirchenmusik viele Wege nach Rom führen und daß der musikalische Genius hier freilich an gewisse liturgische Grundsätze und Grundgesetze wie an gewisse ästhetische und künstlerische Prinzipien sich innerlich gebunden wissen muß, nicht aber an einen bestimmten, historisch gewordenen Stil, oder gar an bestimmte Schablonen."

In einer Besprechung von Max Filkes *Te Deum*, Op. 101, sagt Referent Anton Seydler geradezu:

[1]) Die „Musik", II. 2., S. 41.

Digitized by Google

„Dieses *Te Deum* ist eine Kulturstation in der Entwicklung der modernen Kirchenmusik, und ich begrüße es um so freudiger, als Filke endlich den Mut [!] hatte, zu schreiben ohne ängstlichen Rückhalt im Sinne des *Motu proprio* . . . Für das Orchester muß man aber auch orchestral schreiben, und jene sind übel beraten, welche in jedem Chroma, jedem übermäßigen und verminderten Akkorde sogleich sündhafte Theaterluft wittern. Nicht die instrumentalen Mittel an sich machen den Satz theatralisch, sondern nur die Verwendung, und Filke hat gegen die liturgischen Vorschriften und Grundsätze nie gefehlt. Die Wahl seiner musikalischen Ausdrucksmittel aber steht ihm als Künstler frei."

Aus den Vorstellungen heraus zu urteilen, die im allgemeinen über Cäcilianismus herrschen, sind vorstehende Exspektorationen direkt „uncäcilianisch". Ich möchte sagen, es ist der wahre, der einzig mögliche Cäcilianismus, weil er der Kunst gibt, was der Kunst ist, der auch eben deshalb sich durchsetzen muß und wird, gegen alle „Heißsporne". Gebe man nun auch von der anderen Seite der Kirche, was der Kirche ist, dann hat aller Streit ein Ende, die Kirchenmusikfrage ist in der Theorie gelöst, und es wird dann, nach Witts prophetischen Worten bald

„das Genie hervortreten, das die Gesetze der Kirche beobachtend, aber alle technischen Mittel, alle Vollendung, alle wahren Fortschritte der neuen Zeit benützend eine neue Bahn brechen und das uns vorgelegte Problem lösen wird, eine Kirchenmusik zu schaffen, die unseren Bedürfnissen und Zeiten gemäß ist."

Schlußwort der Redaktion.

Was im zweiten Teile dieses trefflichen Artikels vom „Cäcilianismus" und den Referaten des Cäcilienvereins-Kataloges angedeutet ist, kann die Redaktion, nachdem sie weiß, daß Herr Hatzfeld katholischer Priester ist, viel milder beurteilen. Nur der Satz: „Leider muß man aber sagen, daß (Werke, die auf Kunstwert keinen Anspruch erheben können) dem Kataloge geradezu sein Gepräge geben", muß eingeschränkt werden, nachdem die eingehenden Sachregister vollendet sind. Der Katalog ist ja zunächst für die große Zahl der kleineren und schwächeren Kirchenchöre in Stadt und Land bestimmt, denen man Kunstwerke größeren Stiles ohne Grausamkeit gegen ihren guten Willen und ihre Kräfte nicht bieten kann. Derselbe enthält aber eine so außerordentliche Menge Werke der kirchlichen liturgischen Kunst, daß sich keine Hofkapelle über Mangel an Auswahl beklagen kann, wenn ihr Sänger- und Orchesterpersonal kirchlich und künstlerisch so geschult und gesinnt ist, wie es sich für das katholische Gotteshaus geziemt. Man klage aber nicht über den Katalog, sondern über die ausführenden Gesangskräfte, welche sehr oft nur in der Kirche singen, weil sie im Theater oder Konzertsaal keine Verwendung mehr finden können. F. X. H.

Aus Archiven und Bibliotheken.

Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

II. Rhythmisierte und nichtrhythmisierte Kodizes, Wesen des Rhythmus etc.

(Schluß aus Nr. 3 Seite 34.)

Es sind besonders zwei Punkte, die hier Bedenken erregen: als wesentliche, typische Form, als zunächst ins Auge springender Charakterzug des Chorals wird das Rezitativ hingestellt, und dann sollen es nur gelegentliche Kombinationen von Längen und Kürzen gewesen sein.

Will man z. B. einen Baum beschreiben, so wird man denselben nicht als Zelle, als Samenkorn, Zweig oder Ast, sondern in seiner ganzen, vollentwickelten Gestalt auffassen, so auch wenn man die gregorianische Musik definieren will, wird man sie billigerweise nicht in ihrer rudimentären und unentwickelten Form, in der sie, wie schon erwähnt, ebensosehr oder mehr als Sprache denn als Musik auftritt, darstellen. Es wird sicher niemand leugnen, daß es auf dem Choralgebiet Rezitative gibt. Wir haben die Lesungen, den Evangelien- und Epistelvortrag, die Rezitation auf der Psalmdominante, wir haben die allerdings schon zum eigentlichen syllabischen Melos entwickelten Singweisen der Präfation und des *Pater noster* etc. Aber das ist — zumal das eigentliche Rezitativ — vom musikalischen Standpunkte aus, der Teil des liturgischen Gesanges, der die Choralkunst am wenigsten typisch darstellt. Will man den Choral definieren und charakterisieren, so muß man ihn vornehmlich in seiner vollblütigen und ausgewachsenen Erscheinung ins Auge fassen. Man nehme nur das Vatikanische Gradualbuch zur Hand; seine Gesänge gehören zu dem ältesten und wichtigsten Bestand des Chorals. Welch Reichtum, ja Überreichtum an Melismen! Und diese in Arabesken sich verlierenden Gesänge, diese auf jeder Seite so üppig sich aneinanderreihenden Gruppen von 5, 10, 20, ja, z. B., im Alleluja des 4. Adventsonntags, sogar 53 Noten auf einer einzigen Textsilbe sollen rezitativen Charakter an sich tragen, und gar ein *„recitatif continu"*, ein

Digitized by Google

ununterbrochenes Rezitativ darstellen! Einer derartigen Behauptung gegenüber muß man wahrlich mit dem Franzosen höflich erklären: *J'avoue ne pas saisir*, ich gestehe, daß ich es nicht fasse.

Und was soll man von der andern Behauptung halten, daß der Choral in seiner ursprünglichen rhythmischen Gestalt nur gelegentliche Kombinationen langer und kurzer Noten hatte? Gehen wir auf die ältesten in ihren Schriften zu uns redenden Zeugen zurück, so vernehmen wir das Gegenteil. Man darf, da es sich als notwendig erweist, nicht müde werden, die schon oft vorgebrachten Textbeweise immer wieder vorzulegen. Steter Tropfen höhlt den Stein; das wird hoffentlich bei *homines bonae voluntatis* sich doch einmal bewahrheiten. Ziehen wir z. B. den alten Choralschriftsteller Hucbald zu Rate, oder wer es immer ist, dem die betreffenden Traktate angehören. Da lesen wir in der *„Musica enchiriadis"*, Teil I: (Vergl. Migne 132, col. 993 sq.) „Wie man kurze und lange Wortsilben beachtet, so unterscheidet man auch lange und kurze Töne, so daß die langen und kurzen gesetzmäßig sich zusammenordnen und die Melodie wie nach Versfüßen taktiert werden könne. Wohlan, singen wir einmal zur Übung, ich singe vor und taktiere die Füße; du folge mir singend nach." Es folgt die Melodie: *„Ego sum via"* etc. und darauf die oratoristischerseits früher arg mißbrauchte Erklärung: „Diese Melodie hat drei Satzglieder; in jedem derselben sind nur die letzten Noten lang, die übrigen sind kurz. Rhythmisch singen heißt also langen und kurzen Tönen die gehörige Dauer zumessen und nicht stellenweise mehr dehnen oder kürzen, als sein soll, sondern die Stimme an das Gesetz des Skandierens binden, damit ein Melodie in demselben Tempo schließe, in dem sie begann". Das klingt wahrlich nicht wie nur gelegentliche Kombinationen langer und kurzer Noten: es soll nach Längen und Kürzen singend skandiert werden, gleichmäßig vom Anfang des Stückes bis zu dessen Schluß. Und in desselben Hucbalds *„Commemoratio brevis"*, (Migne 132, col. 1039 sq.) nachdem vom Takthalten bei einer Responsorium und ähnlichen Gesängen die Rede gewesen, schließt der Autor seine Abhandlung mit folgenden Worten: „Diese Regelmäßigkeit im Singen heißt griechisch Rhythmus, lateinisch Numerus, weil jede Melodie nach Art eines Metrums sorgfältig mensuriert werden muß. Diese rhythmische Regelmäßigkeit soll . . . der Jugend frühzeitig eingeschärft werden, und zu diesem Zwecke schlage man beim Singen den Takt mit dem Fuß, mit der Hand oder auf irgend eine andere Art, damit sie von ihren frühen Jahren an . . . lerne das Lob Gottes richtig zu singen etc." Auch Guido von Arezzo in seinem Micrologus (Migne 141, col. 394) sagt ganz allgemein von der Melodie, daß sie (nicht nur stellenweise) „gleichsam nach metrischen Füßen taktiert werde und der eine Ton im Verhältnis zum andern die doppelte Länge oder die doppelte Kürze habe." Und der Abt Berno von Reichenau sagt nicht weniger allgemein „Wie in der Poesie der Vers durch genaue Abmessung der Füße aufgebaut wird, so ist auch der Gesang durch geeignete und übereinstimmende Zusammenfügung von Längen und Kürzen gebildet." (Migne 142, col. 1114). Erinnern wir uns dann noch der in den bestneumierten Kodizes zu Tausenden verwendeten rhythmischen Zeichen: all der Querstrichlein (Episemen), der Romanusbuchstaben, der mannigfaltigen, rhythmische Bedeutung habenden Neumenzeichen selbst, so müssen wir im ursprünglichen Choral das Gegenteil von nur gelegentlichen rhythmischen Kombinationen erblicken. Es dürfte demnach der Rettungsversuch zugunsten des rezitatorischen und gar im Gleichmaß einhertrippelnden Schützlings als gänzlich mißlungen genannt werden.

Betrachten wir nun die Wagnersche Fußnote; sie gibt uns Gelegenheit auf den heutigentags so verworrenen Begriff des Rhythmus näher einzugehen. Dr. Wagner tadelt darin, daß man von rhythmischen und rhythmuslosen Manuskripten, von rhythmisierten und nichtrhythmisierten Ausgaben spricht. Er sagt, diese Manuskriptenunterscheidung sei unhaltbar selbst vom archaeologischen Standpunkt aus. Wohl weil manche der ältesten Handschriften nicht alle rhythmischen Zeichen, z. B. nicht die sogenannten Romanusbuchstaben aufweisen. So der St. Galler Kodex 339 aus dem 10. Jahrhundert. Dr. Wagner hebt dies in der Zeitschrift der J. M. G. (Jahrgang IV S. 162) hervor und sagt dort „eine einzige Handschrift dieser Art zerstöre die Ausschließlichkeit und die apodiktische Sicherheit, mit der die Einzelheiten der St. Gallischen Rhythmik als unabweisbare Norm für die alte Praxis hingestellt werden." Darauf wäre zu antworten; daß trotz des Fehlens gewisser Zeichen in diesem oder jenem Kodex der St. Galler Rhythmus immerhin als feststehend und damals dort in Übung betrachtet werden kann; das rhythmisch wichtige Strichlein *(virgula, episema)* und die mannigfaltigen rhythmischen Neumen sind vorhanden; man konnte aus einem solchen Kodex auch ohne Romanusbuchstaben doch den gewohnten Romanusrhythmus singen, den man ebensosehr nach mündlicher Belehrung und täglicher Übung als aus der unvollkommenen Tonschrift ausführte, wie man ja selbst aus der rhythmuslosen Vatikanischen Ausgabe mittelst Eintrillern seitens des Chorleiters einen rhythmischen Vortrag nach Längen und Kürzen zuwege bringen kann. Ich habe letzteres seitens eines Kathedralchores selbst mit angehört.

Dr. Wagners Bemerkung, daß jene Unterscheidung zwischen rhythmisierten und nichtrhythmisierten Kodizes noch viel weniger vom Standpunkt der Tradition gemacht werden dürfe, ist recht eigenartig: die spätere Teiltradition kann doch nicht verhindern, daß die früheren Kodizes tatsächlich rhythmische Zeichen hatten und deshalb mit Recht rhythmisch genannt werden können und müssen; sie kann ebensowenig an der Tatsache etwas ändern, daß ihre eigenen (späteren) nicht Kodizes solche Längezeichen und rhythmische Bedeutung besitzende Neumen eingestandenermaßen enthalten und auch keine Zeichen für den musikalischen dynamischen Akzent, daß sie mithin keinen Anspruch auf das Rhythmisiertsein erheben können; denn es gibt, wie wir sogleich sehen werden, keinen Rhythmus in der Musik, wenn weder Quantitätsunterschiede noch dynamische Akzente vorhanden sind. Dr. Wagner meint zwar, mit demselben Rechte müßte man dann auch — was doch niemand tue — die Guidonischen (mit Liniensystemen [und Quadratschrift] versehenen) Manuskripte

Digitized by Google

melodielos nennen, weil sie im Verhältnis zur früheren Form vereinfachte Melodien ohne Vierteltöne und ohne manche der früheren Verzierungen enthalten. Mit demselben Rechte? Doch wohl nicht: eine Melodie ohne Vierteltöne und Triller und Doppelschläge bleibt doch eine vollgültige Melodie und ein Kodex, der eine solche bietet, darf melodisch genannt werden; eine Melodie aber ohne Quantitätsunterschiede und musikalische dynamische Akzente ist — wie schon bemerkt — unrhythmisch, und eine Handschrift, die keines dieser rhythmuserzeugenden Mittel verzeichnet, ist ein nichtrhythmisiertes Manuskript.

Ähnliches ist zu bemerken bezüglich der angeblichen Analogie zwischen der Umwandlung des Chorals und derjenigen des Lateins und bezüglich des bei beiden Gelegenheiten kundgegebenen Widerstandes. Letzterer ist in der Choralangelegenheit ganz am Platze; denn man tut der Musik eine unnatürliche Gewalt an, wenn man sie nötigt, nur in der Zwangsjacke des Gleichmaßes einherzugehen, die Ummodelung des Lateins bezüglich der Grammatik und des Wortschatzes hat dagegen der Sprache als solcher nichts Naturwidriges zugefügt: das Latein der Kirche bleibt eine Sprache, die mit allen einem Idiom gebührenden Elemente ausgestattet ist.

Aber, sagt Dr. Wagner, „die seit dem 12. Jahrhundert entstandenen Kodizes enthalten auch einen Rhythmus." Das drängt uns die Frage auf: Was ist Rhythmus, künstlerisch in der Musik verwendeter Rhythmus? Bei dem heutzutag so verworrenen Begriff vom Wesen des Rhythmus verlohnt es sich der Mühe, einmal näher auf diesen Gegenstand einzugehen. Man erlaube mir, dieses an der Hand eines Werkes zu tun, dem P. Hugo Gaisser, O. S. B. (Zeitschrift der J. M. G. X., Seite 27 und 55) außerordentliche Gründlichkeit, Tiefe und logische Schärfe nachrühmt. In der Tat werden in Friedrich Succos Buch: „Rhythmisierter Choral, Altarweisen und griechische Rhythmen etc." „die rhythmischen Tatsachen in Sprache und Musik" mit einem Scharfsinn und einer Vollständigkeit untersucht, „die den Eindruck der Sicherheit hervorbringt".

Rhythmus wird darin definiert als die mittelst der Sinne unmittelbar auffaßbare Ordnung von Zeitteilen. Diese Definition wird folgendermaßen begründet: Es kann zunächst als von allen zugegeben angenommen werden, daß Rhythmus im eigentlichen Sinn auf Zeit beruht. Rhythmus, sagt Succo — und ich werde obwohl kürzend, soviel als möglich in seinen eigenen Worten sprechen — Rhythmus kann demnach nur so entstehen, daß von der Zeit (bezw. in der Musik, von dem der Zeit als Substrat dienenden Klang) durch irgend ein Mittel[1]) bestimmte Stücke abgeschnitten werden; zum Begriff des Rhythmus gehört daher zunächst eine Reihe von Zeitteilen. Sollen wir eine solche Reihe von Zeitteilen als Rhythmus empfinden, so darf die Dauer der einzelnen Zeitteile keine regellose sein, die Zeitteile dürfen ihrer Dauer nach nicht völlig willkürlich voneinander verschieden sein, sie müssen vielmehr gegeneinander ein bestimmtes Verhältnis, eine bestimmte Ordnung einhalten; zum Begriff des Rhythmus gehört also der der Ordnung. Diese Ordnung muß nun auffaßbar sein: ein gleichmäßig schneller Trommelwirbel oder Triller ist zwar eine Ordnung von Zeitteilen, dieselbe kann jedoch als Ordnung nicht aufgefaßt werden, weil die einzelnen Zeitteile zu kurz sind, als daß sie untereinander verglichen werden könnten. Ebensowenig kann die Ordnung als solche vom Bewußtsein aufgefaßt werden, wenn das einzelne Zeitteil zu groß ist, z. B. bei regelmäßig nach je fünf Minuten abgegebenen Kanonenschüssen: wir können sie wohl vermittelst der Reflexion als Ordnung von Zeitteilen wahrnehmen, werden sie aber niemals als Rhythmus nachempfinden. Von Rhythmus sprechen wir erst dann, wenn die Ordnung der Zeitteile eine derartige ist, daß dieselbe nicht erst durch die Reflexion, sondern unmittelbar als solche aufgefaßt werden kann.

Die Zeitteile müssen, wie wir gesehen haben, in einem bestimmten geordneten Verhältnisse zueinander stehen, in ihrer Dauer voneinander abhängig sein. Um ein solches Verhältnis innerhalb der Zeit herzustellen, müssen wir die Zeit messen. Dazu bedürfen wir einer Maßeinheit, welche dem Messen der Ordnung zugrunde gelegt wird. Diese Maßeinheit stellt ein einzelnes Zeitteil dar und wird genannt: Eine Zeit.

Wie eine lange Reihe von einfach nebeneinander in gleicher Entfernung gestellten Punkten für das Auge ermüdend, unübersichtlich und künstlerisch wertlos erscheint, so auch für das Ohr eine Reihe gleichdauernder einfach nacheinander ohne weitere Beziehung zueinander erklingender Töne (Zeiten). Sollen wir Zeitreihen als rhythmische Zeitordnungen wahrnehmen, so müssen wir die Zeitteile zu kleinen Gruppen zusammenfassen können.[2]) Das sinnliche Mittel dazu muß

---

[1]) Als solches Mittel wirkt in der Musik der ihr eigentümliche plötzliche Wechsel der Tonhöhe. In der Sprache dagegen kommt nur ein allmählicher Wechsel der Tonhöhe, ein Hinüberziehen von der einen zur anderen vor, welches sich durch einen fortwährenden Wechsel zur bestimmten Begrenzung von Zeitteilen nicht eignet: hier begrenzen die Konsonanten den forttönenden Vokalklang und weisen ihm die Zeitdauer zu. Im Gesang, der Verbindung der Sprache mit der Musik kommt der letzteren die Konsonantenwirkung natürlich auch zugute.

[2]) Und hier treffen wir zusammen mit D. Mocquereau der *(„Church Music"*, Band I, Seite 197 und *„Le nombre mus. grégorien"* Seite 41) ganz richtig bemerkt: „Eine Reihe einfacher Grundzeiten, isoliert und von gleicher Länge und Stärke kann keinen Rhythmus bilden. Jeder Ton ist genau wie der vorhergehende oder folgende. Da ist zwischen den einzelnen Tönen keine andere Verbindung vorhanden, als die einer leblosen Aufeinanderfolge. Sie sind einfach nebeneinandergestellt, ohne aufeinander irgendeine Anziehungskraft auszuüben, ebenso zusammenhanglos wie Sandkörner." Durch sein System gezwungen, meint D. Mocquereau hier allerdings nur unbestimmte, ungefähre Längen, wie *ritardandos* u. a. Entbehren auch — es sei dies nebenbei bemerkt — manche rhythmische Zeichen der Neumennotation vielfach der erwünschten Bestimmtheit und Klarheit, so war doch das Bezeichnete nicht unbestimmt

Digitized by Google

so beschaffen sein, daß es unmittelbar wahrnehmbar macht, wie viele Zeitteile jedesmal zu einer Einheit, zu einem neuen kleinen Ganzen zusammengehören, wo also in diesen Reihen von Zeitteilen jedesmal der Beginn einer solchen rhythmischen Gruppe stattfindet; dies wird erreicht werden, wenn wir bei der Zusammenfassung mehrerer Einzelheiten zu einem Ganzen die erste[1]) Zeit jedesmal irgendwie von den andern unterscheiden, d. h. hervorheben. Solcher Reliefmittel, welche also unmittelbar auffaßbar machen, wie viele Einheitszeiten zu einem Ganzen gehören und wo das neue Ganze beginnt, gibt es in der Musik praktisch nur zwei:[2]) es sind dies der Dauerunterschied der Töne (d. h. der Quantitätsakzent[3]) und der dynamische Akzent. Das erstere bildet Quantitätsrhythmen, das zweite Qualitätsrhythmen (gewöhnlich Akzentrhythmen genannt). Reine und unvermischte Quantitätsrhythmen finden wir in der alten griechischen, und in etwas geringerem Grade in der altklassischen lateinischen Sprache (und Musik?); in unserer modernen Musik kommt — wenn wir von der Orgel und ähnlichen Instrumenten absehen, die keiner dynamischen Akzente fähig sind — der Quantitätsrhythmus nur in Verbindung mit dem Qualitätsrhythmus vor.

Indem also zu Anfang der rhythmischen Gruppen entweder ein größerer und dadurch die Aufmerksamkeit auf sich lenkender Notenwert oder ein zusammenfassende Kraft besitzender dynamischer Akzent gesetzt wird, oder beide Elemente zugleich verwendet werden, entsteht auffaßbare rhythmische Gliederung und Ordnung. Anders geht es praktisch nicht an.

Wie verhalten sich nun diesbezüglich die seit dem 12. Jahrhundert entstandenen Choralkodizes, die als „nichtrhythmisiert" bezeichnet werden? Verschiedene Dauerwerte bedeuten ihre Notenzeichen eingestandenermaßen nicht; Akzentzeichen enthalten sie auch nicht. Wie könnte man sie also anders als rhythmuslose Kodizes nennen?

Und muß ein Vortrag, der sich nur auf diese Kodizes stützen und nur das anerkennen will, was sie bieten, falls er konsequent bleibt, nicht auch rhythmuslos sein? Wie steht es hierin auf oratoristischer Seite? Befragen wir Dom Mocquereau, das anerkannte Haupt der neueren Solesmer Schule, der am minutiösesten das oratoristische System ausgearbeitet hat und auf Seite 6 seines letzten Werkes *„Le nombre musical grégorien"* auf die Tatsache hinweisen kann, daß „die nach Solesmer Methode rhythmisierten und notierten Melodien schon seit mehreren Jahren auf dem ganzen Erdenrund in Gebrauch sind, von der Empore der St. Peterskirche und St. Johann auf dem Lateran in Rom bis zu der kleinsten Kirche herab." Auch er hält obwohl inkonsequenterweise noch

---

und „ungefähr", gerade wie die Intervalle bestimmte Sekunden, Terzen usw. waren, obwohl die Neumenschrift hier noch unbestimmtere Zeichen verwendete.

[1]) Bezw. bei jambischer Ordnung, die letzte Zeit; die folgende Zeit ist dann selbstverständlich der Beginn eines neuen Ganzen.

[2]) Wie Succo (Seite 23) und mit ihm übereinstimmend das „Lehrbuch des Choralgesanges" der Benediktinerinnen von Stanbrook (deutsch von Bewerunge Seite 80) bemerkt, wird jeder Ton durch vier Faktoren sowohl erzeugt, wie auch bestimmt: 1. durch die Zeitdauer seiner Schwingungen = Dauer (Länge, resp. Kürze), 2. durch die Amplitude (Weite) seiner Schwingungen = Stärke, resp. Schwäche; 3. durch die Zahl seiner Schwingungen = Höhe, resp. Tiefe (Melodik); 4. durch die Periode seiner Schwingungen = Klangfarbe (Helligkeit, resp. Dunkelheit). Hieraus muß man mit Succo schließen, daß eine Modifikation des Tones also nur auf diesen vier Gebieten möglich ist und daß also das in Rede stehende Reliefmittel sich an eines oder mehrere dieser vier Stücke heften muß. In der Musik heftet es sich erfahrungsmäßig an die zwei erstgenannten. Daß das an vierter Stelle aufgezählte Mittel zu unserem Zwecke unbenutzbar ist, sagt Succo (cf. Seite 23 und 173) ergibt sich wohl von selbst. Die feinen Unterschiede in der Klangfarbe (der Vokale, wenn es sich um Gesangsmusik handelt) würden zu schwach sein, um als rhythmisch ordnendes Prinzip genau und zweifellos aufgefaßt werden zu können; und wollte man an die hervorzuhebenden Stellen z. B. stets offene Vokale setzen, an die nicht hervorzuhebenden nur geschlossene, so würde man sich zudem unter einem unerträglichen Zwang befinden. In gleicher Weise fällt auch das unter 3. aufgezählte Element der Tonhöhe, das ja zum Aufbau der Melodie verwendet wird, hier fort: ein notgedrungenes Setzen von hervorstechenden Intervallen, z. B., großen Melodiesprüngen, an die rhythmisch zu markierenden Stellen und von nur bescheideneren Intervallen an die rhythmisch schwächeren würde der Melodie ebenfalls einen unerträglichen Zwang auferlegen, die melodische Linie beeinträchtigen, die Erfindung lähmen und zudem allein kaum genügende rhythmische Kraft und Bestimmtheit entwickeln. Wie ein auch nur oberflächlicher Blick lehrt, ist unsere Musik und ganz besonders der gregorianische Choral sicherlich nicht nach einem solchen System gebaut. — Es wollen nun manche für den Choral weder den verschiedenen Dauerwert der Noten noch den dynamischen Akzent als eigentlich rhythmusbildend anerkennen; welchem der zwei übrigen tonmodifizierenden Faktoren mögen sie dann wohl ihr mysteriöses „Ruhegefühl" *(„sentiment de repos")* oder ihre *„inflexio vocis"* (Stimmbeugung) entlehnen, die ja ihrer Ansicht nach den Rhythmus erzeugen? Sie scheinen übrigens bei ihrem *„élan et repos"* (Hebung und Senkung etc.) die beim Taktieren stattfindenden äußerlichen Bewegungen mit dem Rhythmus selbst zu verwechseln; sie verlegen phantasievoll die ersteren in den letzteren hinein. Die Hand hebt und senkt sich und auch die melodischen Intervalle und Notenfolgen steigen und fallen, der Rhythmus tut dies nicht.

[3]) Akzent, bemerkt Succo (Seite 23 und 24), bedeutet seinem Wortsinn nach dasjenige, was zu einem Tönenden (Singenden) noch dazutönt (oder -singt) — *ac — cinere, προς-άδειν*, also etwas, was einen Ton modifiziert. Daher die alten Grammatiker unter *προσῳδία* auch die Zeichen für Länge oder Kürze miteinbeziehen, während wir uns in der deutschen Sprache infolge der fast alle anderen Akzente unter seine Macht beugenden Vorherrschaft des dynamischen Akzentes daran gewöhnt haben, in ihm allein den eigentlichen Akzent zu sehen.

Digitized by Google

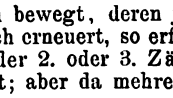
prinzipiell am Gleichmaß der Noten im Choral fest und verwirft die verschiedenen proportionalen Dauerwerte der Noten. Das erste rhythmusbildende Element fällt also bei ihm weg. Bezüglich des andern rhythmischen Faktors (dyn. Akzent) schreibt er l. c. Seite 61: „Die Lokalisierung (Stellung) der Stärke wird bestimmt durch äußerliche und akzidentelle (zufällige) Umstände, als da sind der Wille des Künstlers, . . . der Charakter der Sprache (Akzent, Wort), die melodische Form, Logik und Phrasenausdruck." „Die Intensität, führt er Seite 62 aus, stellt weder den Takt, noch den Rhythmus her *(ne crée ni la mesure, ni le rythme)*. Sie erscheint nicht notwendigerweise auf einer privilegierten Note, je nach der zweiten oder dritten. Sie erhebt sich über den Takt, sie gehört dem ganzen Rhythmus und dem großen Rhythmus an, welcher ihrer nicht bedarf, um die Einzelheiten seines Ganges zu organisieren; sie wiederholt sich nicht, sie stützt sich nicht notwendigerweise auf jeden rhythmischen Iktus; den Takt und die kleinen elementären Rhythmen überschreitend gehört sie der Phrase, dem großen Rhythmus an, den sie ganz umschließt; sie schreitet in *crescendos* oder *decrescendos*, von Note zu Note, von Gruppe zu Gruppe, indem sie dieselben untereinander verbindet und zu einem einzigen Organismus verschmilzt." Eine solche auf- und abwallende Dynamik, die zum schattierenden Vortrag ganzer Phrasen und Sätze als solcher gehört, bewirkt nicht die innere Zeitteilengruppierungen, deren Ordnung man bisher zunächst unter Rhythmus verstand, eine solche „Intensität stellt allerdings weder Takt noch Rhythmus her", das sei dem Oratoristenführer gern zugegeben. Wo bleibt dann aber der Rhythmus?

Man spricht oratoristischerseits allerdings von Fuß und Iktus, von durch diese Mittel hergestellten Gliederungen zu 2 und 3 Noten. Was ist aber eigentlich der Solesmer Fuß? muß ich hier, wie schon in einem anderen Artikel, fragen. Es ist ein rhythmisches Wesen, das gebildet wird durch etwas, das Arsis und Thesis genannt wird. Die Solesmer Thesis (Niederschlag, Iktus) unterscheidet sich aber von der Arsis (Aufschlag) weder durch größere Tondauer, da alle Noten im Prinzip gleich kurz sind, noch durch Tonverstärkung, denn *l' intensité joue indifféremment son rôle soit à l' élan* [Arsis], *soit au repos* [Thesis]" *Le nombre mus. grég.* Seite 60), und die Thesis ist nur dann stark, wenn zufällig eine anderswoher stammende Betonung, z. B. der melodischen Hauptnote der Musikphrase, auf sie fällt. Wie soll da der Fuß sich praktisch geltend machen und wahrgenommen werden? Fuß, Iktus, Thesis, Arsis — es muß dies hier wiederholt werden — sind da leere Worte; Niederschlag ist da einfach ein außerhalb der Melodie vollzogener Vorgang, eine Bewegung der dirigierenden Hand, also ein Vorgang, der die Melodie und den Rhythmus innerlich nicht berührt. Ein solcher Iktus ist praktisch zur Nullität verurteilt, zu einem *ictus a non icendo*. Eine solche Gliederung zu 2 und 3 Noten bleibt im Bereiche der subjektiven Vorstellung, sie geht nicht in den Rhythmus über und bildet keinen Rhythmus.

Zudem wird diese rhythmische Auffassung D. Mocquereaus von anderen Oratoristen wieder verworfen; so schreibt z. B. Dr. Wagner in der Zeitschrift der I. M. G. VII., Nr. 11: „Kein einziger Autor des Mittelalters hat eine Ahnung von der Theorie des zwei und dreigliedrigen Choralrhythmus; niemals ist die rhythmische Bewegung in dieser Weise geordnet worden."[1]) Man sehe auch das abfällige Urteil A. Gastoués in *„Tribune de Saint-Gervais"*, 1908 Nr. 11, Seite 262.

Soweit kann dem oratoristischen System ein Rhythmus nicht zuerkannt werden. Dieses System tritt aber auch in einer gemilderten Form auf, die der bisherigen Musikübung einige Zugeständnisse macht. So erhält nach P. Johners „Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges" (Ende des Kap. 6 und 7) die erste Note der einander unregelmäßig ablösenden Gliederungen zu 2 und 3 Noten einen dynamischen Akzent, wobei „die akzentuierte Note dieselbe Bedeutung hat wie eine auf die gute Taktzeit fallende Note in der Mensuralmusik". (Seite 37.) Da hier also das zweite rhythmusbildende Mittel, der dynamische Akzent, bei Beobachtung einer gewissen Ordnung in Tätigkeit gebracht wird, muß diesem Vortrag in abwechselnd betonten und unbetonten gleichkurzen Noten allerdings ein gewisser Rhythmus zugesprochen werden. Aber was für einer? Im Hinblick auf das natürliche Leistungsvermögen der Musik und den derselben ihrer Natur nach zustehenden vollkommeneren Rhythmus muß er, wenn auch nicht gerade als Nichtrhythmus bezeichnet, so doch ein verkümmerter Rhythmus genannt werden, welcher die Musik ihres naturgemäßen Ausdruckes und der ihr gebührenden Mannigfaltigkeit beraubt. Wie wenig, zudem, eine solche Achtelgliederung der ursprünglichen Einrichtung des Chorals und den historisch verbürgten rhythmischen Prinzipien entspricht, das bedarf hier nicht von neuem des Beweises.

Diejenigen Oratoristen, welche die besprochenen Einteilungen zu 2 und 3 Noten nicht anerkennen, müssen entweder auf eine innere, d. h. eigentliche rhythmische Gliederung der Sätze verzichten und den Rhythmus nur in der Symmetrie ungefähr gleich viele Noten enthaltender Phrasen bestehen lassen; — dies hat man aber bisher nicht Rhythmus genannt und nicht als solchen empfunden; es liegt da eben nur eine Symmetrie vor, wie sie etwa von aneinander gereihten gleichlangen Stäben oder von den „Gesetzen" der Rosenkranzschnur gebildet wird: — oder diese den mannigfaltigen Dauerwert der Noten leugnenden Choralisten müssen ihre zur Rhythmusherstellung notwendigen Akzente Faktoren entlehnen, die außerhalb der Musik stehen, äußerlich und akzidentellen

[1]) Eben weil der Choral sich nicht in lauter gleichwertigen Noten bewegt, deren jede eine Zählzeit ausmacht. Wie der Akzent in der Sprache innerhalb weniger Silben sich erneuert, so erfolgt sonst doch auch in der Musik eine dynamische Erneuerung für gewöhnlich nach der 2. oder 3. Zählzeit (wohlgemerkt nicht Note). Unsere modernen Takte sind hiernach eingerichtet; aber da mehrere verschiedenartige Noten auf eine einzige Zählzeit kommen können oder die Notendauer sich über mehrere Zählzeiten erstrecken kann, so erhält man in der Musik nicht nur solesmistische zwei- und dreigliedrige Achtelnoten und Quasi-Takte. (

).

Digitized by Google

Umständen, wie D. Mocquereau selbst sie nennt. Es kommt hier insbesondere der Wortakzen in Betracht. Die gregorianische Musik hätte also den Grund ihres Rhythmus nicht in sich selbs d. h. ihr rhythmischer Faktor wäre ein außermusikalischer, so daß bei Auslassung dies Faktors, d. h. des Textes, die Musik selbst ohne Rhythmus dastände; sie wäre also meist durch ein Prosa, einer vielfach mangelhaften lateinischen Übersetzung rhythmisiert, bei welcher rhythmisch Rücksichten nicht in Betracht kamen, die daher selbst, auch abgesehen davon, daß sie eben Pros ist, keinen künstlerischen Rhythmus und jedenfalls nicht denjenigen besitzt, welcher der hierin au höherem Plane sich bewegenden Musik naturgemäß zukommt.

In Melodien, bei welchen der Komponist sich eine schöne Übereinstimmung von Wort- un Tonausdruck angelegen sein ließ, wird allerdings der richtig untergelegte Text wenigstens auf ein Teil der musikalischen Akzente hinweisen; weil aber auf nur einen Teil hinweisend, wird er doc ein unzulänglicher Führer sein. Die Textunterlage muß sich aber nicht nur als unzulänglich sondern auch als unzuverlässig erweisen, wenn, wie die mittelalterlichen Choralautoren selb erklären, die alte Choralmusik sich über die Textakzente hinwegsetzt, *„accentus sophisticat"*, und de Grammatik nicht unterworfen ist, *„musica non subjacet regulis Donati"*, *(Instituta Patr.*, 7. Jahrh.), wen der Text der Diener, der Gesang der Herr ist, *„nam littera est ibi loco subjecti et cantui servit, in quod cantus, et cantus praedominatur et decorat dictionem"*. (E. Salomon [13. Jahrh.] *Scientia art. mus cap. 21.)* Ein Blick auf den alten Choral überzeugt uns denn auch von der praktischen Anwendun dieser Anschauung.

Der Wortakzent des der Choralmusik untergelegten Textes könnte übrigens nur bei einem geringen Teil der liturgischen Melodien, nämlich bei den rein syllabischen Gesängen, ein rhyth misches Surrogat liefern; das Mittel versagt vollständig bei dem großen und wichtigsten Bestandteil des gregorianischen Erbes, bei den melismatischen Melodien mit ihren zahlreichen Noten auf einer einzigen Silbe, wo also der Text rhythmisch keine Fingerzeige biete noch seine angebliche rhythmische Herrschaft ausüben kann. Ein beträchtlicher Teil des gregori anischen Melodieschatzes bliebe so unrhythmisiert.

D. Mocquereau spricht, wie wir oben sahen, von Lokalisierung der Stärke durch „die melo dische Form, durch die Logik und den Ausdruck der Musikphrase". Die durch dies Faktoren sich ergebenden dynamischen Vorgänge bewirken jedoch, wie schon angedeutet wurd keine Ordnung von Zeitteilen, und diese Ordnung macht doch den Rhythmus aus. Ebensowenig wie der Vers kann die Musikphrase durch den logischen Akzent und den Satzausdruck innerlich rhythmisch gegliedert werden. Und die melodische Form, die Melodie als solche, d. h. die Folg von höheren und tieferen Tönen, von steigenden und fallenden Gängen, kann wohl ein *Crescend* oder ein *Decrescendo*, hier und dort die Hervorhebung einer Gipfelnote etc. nahelegen, ordnende d. h. die Zeitteile zu rhythmischen Gliedern zusammenfassende dynamische Akzente bietet sie au sich selbst nicht, nämlich nicht ohne Zuhilfenahme von wohlgeordneten verschiedenen Notenwerte oder von Mitteln, die in der Willkür des Komponisten liegen und von diesem tonschriftlich anzu geben sind.

Kehren wir nun kurz zum Haupttext des Artikels in der *„Tribune de St. Gervais"* zurück.[1] Wir lesen dort, daß der zum Gleichmaß der Noten nivellierte Rhythmus zugleich mit der melo dischen Vereinfachung den wohltätigsten Einfluß auf die späteren Schicksale des liturgische Gesanges ausgeübt habe. Die Wohltat, welche in der Beseitigung der Vierteltöne und der viele Verzierungen liegt, wird gern zugegeben; bei dieser melodischen Vereinfachung hätte selbst de Guten noch mehr geschehen können; worin aber der wohltätige Einfluß des Rhythmusverlustes, de Einbusse an Mannigfaltigkeit der Notenwerte besteht, ist nicht einzusehen und wird im Artike auch nicht angegeben. Dürfte nicht vielmehr gerade in der Monotonie und Unnatur einer Musi im Gleichmaß aller Noten (wo das Gleichmaß wirklich strikt durchgeführt wurde), und in de Unbestimmtheit der nunmehr der Willkür anheimgegebenen Choralnotenwerte (wo noch in ver schiedenen Notenwerten gesungen wurde), eine der Ursachen der Geringschätzung, welcher de Choral nach und nach verfiel, zu erblicken sein? Der wohltätige Einfluß des Gleichmaßes ist nich ersichtlicher, falls unter „liturgischem Gesang" die Kirchenmusik überhaupt verstanden wird, als auch die polyphone Musik, deren Grundlage zu bilden der Choral vermöge seiner durch das Gleich maß mitbewirkten „Latinisierung" befähigt worden sein soll. Die Polyphonie war so weit davo entfernt, sich die Wohltat des Gleichmaßes der Noten zunutze zu machen, daß sie vielmehr gerad den zugrunde gerichteten Mensuralrhythmus in ihrer Weise wiederherstellte. Oder besteht etw der angebliche wohltätige Einfluß in der Verwendung der je einen ganzen Takt ausfüllenden Note des dem Choral entnommenen *Cantus firmus*, über und unter dem die Polyphoniker ihre mensurierte Kontrapunkte anbrachten? Der Wert, den die solcher Krücken sich bedienenden Kompositione besitzen mögen, liegt gewiß nicht in diesen langgezogenen, im Gleichmaß sich hinschleppende *Cantus firmus*-Noten, und die Chorkomposition befähigte sich zu wahren Fortschritten, als sie di lästige Krücke von sich warf.

Was die orientalische Kirchenmusik betrifft, so trug wohl ihr Festhalten an ihren rhyth mischen Tonzeichen, nicht aber ihr Verlassen bei dem durch diese Tonschrift bezeichneten Men suralrhythmus an ihrer Impotenz und Dürre teilweise die Schuld; denn der Mensuralrhythmu hat ja die kirchliche und weltliche Musik des Abendlandes wahrlich nicht zum Stillstand und zu Impotenz verurteilt.

Nach all dem Gesagten dürfte der Leser wohl kaum Dr. Wagners Ansicht teilen, daß „ei Gelehrter mit weitausschauendem historischem und künstlerischem Blick die Änderung im Choral

[1]) Siehe die in extenso zitierte Stelle zu Anfang vorliegender Randglossen Seite 34.

Digitized by Google

rhythmus nicht bedauern kann". Auch können die Mensuralisten es sehr wohl für wünschenswert halten, daß dem Choral im Prinzip sein musikalischer Rhythmus wiedergegeben werde, ohne sich zugleich zurückzusehnen nach dem „archaistischen Zustand" der Vierteltöne, der trillerartigen Verzierungen und der Schnörkel, mit denen der alte Choral überladen war.

In diesen Randglossen konnte leider wenig gelobt werden, obwohl Lob spenden angenehmer ist als Tadel austeilen: es ist eben im Oratorismus, abgesehen von archaeologischen Melodiefunden, wenig Erfreuliches. Was wahr ist an seiner Rhythmuspflege ist nicht neu und das Neue daran ist leider nicht wahr. Ein endgültiger Sieg des Gleichmaßes der Noten wäre in seinen Folgen ein wahres Unglück für die Kirchenmusik und indirekt für die Musikkunst überhaupt.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N. Y. Ludwig Bonvin, S. J.

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

(Schluß aus Nr. 3, Seite 32.)

Eine wohllautende zweistimmige Messe zu Ehren der heil. Rosa von Lima, Op. 60[1]) mit fließender mittelschwerer Orgelbegleitung komponierte der Priester **Ed. Bottigliero** für Tenor und Baß. Eine größere Vereinigung von Tenoristen und Baßisten wird der Komposition nur zum Vorteil gereichen, da auch die verlangte Abwechslung von Solo und Chor besser ausgeführt werden kann.

Lourdesmesse für zwei gleiche Stimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung von **Jos. Deschermeier,**[2]) Op. 64. Die beiden Stimmen sind als Sopran und Alt zu denken. Die Messe ist außerordentlich leicht, gut deklamiert, einfach begleitet, will aber innig und fließend vorgetragen werden. Sie wendet sich in erster Linie an die Land-Kirchenchöre und ist denselben gut zu empfehlen.

Joh. Diebold, Op. 104. *Missa brevis.*[3]) Ähnlich ist die kurze Messe in *D*-dur für gemischten vierstimmigen Chor (ohne Orgelbegleitung) eine willkommene Gabe für unsere einfacheren Land- und Marktchöre, welche den liturgischen Vorschriften nachzukommen wünschen. Die Kantilene jeder Stimme ist klar und selbständig dargestellt. Die angewendete Polyphonie und die eingestreuten Imitationen sind leicht zu überwinden; die Rhythmik ist mannigfaltig, kräftig und fesselnd. Auch im *Credo* sind nicht immer die vier Stimmen beschäftigt, so daß der Vortrag auch der ganzen Messe ohne jede Übermüdung bewältigt werden kann.

Daß die *Missa III.,* Op. 7a von **Mich. Haller** für zwei Stimmen mit Orgelbegleitung in **33.** Auflage erschienen ist, bedeutet einen Triumph der Popularität, ja der einfachsten kirchlichen Kunst.[4])

Messe zu Ehren des allerheiligsten Altarsakramentes. Nach Motiven des Liedes „Preiset mit des Glaubens Mute" für vierstimmigen gemischten Chor nebst einem fünfstimmigen *Tantum ergo* komponiert von **C. Hegmann,**[5]) Op. 6. Diese einfache Messe gibt Zeugnis tüchtiger kontrapunktischer Studien. Das gewählte Motiv ist geschickt und zwanglos durchgeführt. Für das *Credo* ist eine fünfstimmige Einlage des *Et incarnatus est* in *D*-dur vorgesehen; Vortrag des Choral-*Credo* Nr. 3 ist vorausgesetzt. Das fünfstimmige *Tantum ergo* mit *Genitori* (2 Tenöre) ist eine willkommene Beigabe.

Unter dem Titel: Mehrstimmige lateinische Kirchengesänge für gemischten Chor in Einzelausgaben, namentlich auch zum Gebrauche bei „Cäcilienvereins-Produktionen"[6]) liegen 3 Hefte vor:

Heft 3 von **Jos. Deschermeier,** Op. 34, Nr. 5, *Ecce sacerdos magnus,* für vier gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung,[7]) ist für einfache Chorverhältnisse gut und praktisch geschrieben.

---

[1]) *Missa in hon. S. Rosae Virginis Limanae* ad chorum duarum vocum virilium concinente organo. New York, J. Fischer & Br., für Deutschland: Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1908. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 2 Stimmen 1 ℳ 25 ₰.

[2]) *Missa in hon. B. M. V. de Lourdes* ad duas voces aequales cum Organo vel Harmonio. Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 2 ℳ, 2 Stimmen à 25 ₰.

[3]) Regensburg, Friedrich Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[4]) *Missa tertia* ad duas voces aequales comitante Organo. Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmen à 20 ₰.

[5]) *Missa in hon. Sacratissimi Sacramenti.* Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰. [6]) Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. [7]) Partitur 80 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰.

Digitized by Google

Heft 4 von **Theodor Pfeiffer,** *Regina coeli,* Antiphon für vierstimmigen gemischten Chor und Orgelbegleitung,[1]) ist eine leichte, gefällige, kurze und wirkungsvolle Komposition der Marianischen Antiphon.

Heft 5 von **Pankratius Rampis,** *Ecce sacerdos magnus* für 4 gemischte Stimmen mit Orgel ad lib.,[2]) ist eine fast wertlose Wiedergabe des vor vielen, vielen Jahren unter Nr. 28 des Cäcilienvereins-Kataloges mit vielen Bedenken aufgenommenen *Ecce sacerdos* von Kirms.

Offertorien für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung herausgegeben von **Alban Lipp,** † Lehrer und Chorregent.[3]) Die zwölf Offertorien des zweiten und die zehn des dritten Heftes berücksichtigen liturgische Texte für unsere Kirchenchöre und umkleiden dieselben nach der Individualität der Autoren in würdiger und entsprechender Weise. Auch für größere Chöre sind sie brauchbar, da der Vortrag des Offertoriums in einfachen zweistimmigen Satz eine willkommene Abwechslung nach gesungenem *Credo* bieten wird.

Recitatio textus liturgici in Missa solemni comitante Organo von **A. Moortgat.**[4]) Eine Vorbemerkung in holländischer, französischer und deutscher Sprache des Autors (Chorregent an der Liebfrauenkirche in Hal) belehrt, daß er mit den 16 Seiten Hocholio, denjenigen Chören entgegenkommen wollte, welche die Vatikanische Ausgabe des *Ordinarium Missae* nicht vorzutragen imstande sind. Es sind aufgenommen *Asperges* und *Vidi aquam,* mehrere Formulare für *Kyrie* und *Gloria* und die *Missa pro defunctis.* Dieselben sind mit Orgelbegleitung versehen; Rezitationsnoten zu den übrigen mit ausreichenden Akzenten versehenen Texten wollen die liturgische Vollständigkeit ermöglichen.

Die leichte lateinische Messe für vierstimmigen Männerchor mit oder ohne Orgelbegleitung von **Otto Müller**[5]) ist wohl jedem einigermaßen geschulten Männerchor zugänglich. Melodische Armut, rhythmische Dürftigkeit und harmonische Gleichförmigkeit ermüden, da keiner der vier Stimmen etwas längere Zeit Ruhe gegönnt ist. Es wäre übrigens ungerecht, vor der Aufführung dieser Messe zu warnen, denn die ganze Haltung ist würdig und andächtig, wenn auch einfach und überaus bescheiden.

Messe zu Ehren des heil. Martinus für vierstimmigen Männerchor von **M. J. Schäfer,**[6]) p. 4. Schwierigkeiten bietet die Messe in keinem Takte trotz ihres imitierenden Stiles, der von guter Schulung zeigt und die Einzelstimmen in einfacher Kantilene und kurzer Fassung verbindet. Das Werk läßt sich sehr schön vortragen, das *Credo* fehlt.

Messe zu Ehren der seligen „Guten Betha" für Sopran, Alt, Tenor und Baß von **Joh. Nep. Scheel.**[7])

— — Leichte Messe in *F*-dur des heil. Franziskus für vierstimmigen Männerchor, op. 15.[8]) Die beiden Messen sind nicht unwürdig, verstoßen nicht gegen die liturgischen Forderungen, bieten jedoch wenig Anregung zu höherem Aufschwung.

---

[1]) Partitur 60 ₰, 4 Stimmen à 10 ₰. [2]) Partitur 80 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰.

[3]) Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn. 1909. Jedes Heft: Partitur 2 ℳ, 2 Stimmen à 15 ₰. In Heft II sind vertont die Texte: *In virtute tua; Laetamini in Domino; Filiae regum; Diffusa est gratia; Desiderium animae; Posuisti Domine; Inveni David; Exultabunt sancti; Justorum animae; Justus ut palma; Veritas mea* und *Gloria et honore.* In Heft III: *Confitebor tibi; Tulerunt Jesum; Lauda Jerusalem Dominum; Quis ascendet; Constitues eos; Calix benedictionis; Recordare; In me gratia; Beata Virgo Maria* und *Protege Domine.* Heft II: Zwölf Offertorien für die Feste der Heiligen von Bäuerle, Dachs, V. Goller, Pet. Piel, Jos. Renner, Br. Stein, J. B. Thaller, P. H. Thielen und dem Herausgeber. Heft III: Zehn Offertorien für besondere Feste des Kirchenjahres von Andr. Engl, Pet. Griesacher, C. Aug. Leitner, Pet. Piel, Br. Stein, J. B. Thaller, J. A. Troppmann.

[4]) Tillburg, W. Bergmanns. Preis 2 ℳ.

[5]) Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1909. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 30 ₰.

[6]) *Missa in hon. St. Martini* ad quatuor voces viriles. Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[7]) Op. 11. *Missa in hon. beatae Elisabethae bonae,* ad quatuor voces inaequales. Ravensburg, F. Alber. 1908. Partitur 1 ℳ 60 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[8]) *Missa in honorem S. Francisci* ad quatuor voces viriles. Ravensburg, F. Alber. 1908. Partitur 1 ℳ 60 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

Digitized by Google

Joh. Nep. Scheel, 8 *Pange lingua* für vier Männerstimmen.[1]) Die gleichzeitig harmonische Fassung dieser acht Sakramentshymnen, von denen eine Nummer, von C. Aiblinger, eine von F. J. Schütky und Nr. 8 von J. B. Sturm durch den Herausgeber für Männerstimmen arrangiert sind, empfiehlt sie für den Gebrauch bei sakramentalen Prozessionen. Nr. 2[2]) enthält die 6 Strophen, die übrigen Nummern bieten die ersten und letzten zwei.

Messe für Sopran und Alt mit Orgel[3]) von **Jos. Scheel.** Diese zweistimmige Messe des nunmehrigen Münsterchordirektors in Konstanz ist eine schlicht entworfene und durchgeführte, empfehlenswerte Komposition für Klosterfrauen und weibliche Institute.

Messe in *F* für vierstimmigen gemischten Chor von **Adolf Scorra,**[4]) Op. 3. Der Autor ist Seminarlehrer in Exin (Posen) und bietet eine nach Seite der Technik gute, in der Klangwirkung treffliche Komposition, in welcher die Einzelstimmen mit wirksamer Selbständigkeit auftreten. Der Reinheit des Satzes entspricht es nicht, daß zur Erzielung größerer Volltönigkeit öfters, z. B. im *Credo* bei *Patre, Filio, adoratur* usw., eine 5. und 6. Stimme eingeschachtelt wird. Wir hoffen dem musikalisch veranlagten Autor noch öfters begegnen zu können.

Von der Kind Jesu-Messe für Sopran und Alt (Baß und Tenor ad lib.) mit Begleitung der Orgel von **Johannes Schweitzer**[5]) ist die 8. Auflage erschienen. Im Cäcilienvereinskatalog steht dieses Opus 26 unter Nr. 494.

Der Festgesang *Oremus pro Pontifice Nostro* (Gebet für den Papst) bei kirchlichen und weltlichen Feierlichkeiten für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung von **Johann Singenberger**[6]) erschien in 2. Auflage. Ein sehr wirkungsvoller, besonders in den Mittelsätzen und am Schluß imposant angelegter Chor, der sich in der Kirche und bei Festversammlungen wiederholt aufs beste bewährt hat.

— — Die Cäcilienmesse für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung wurde bereits unter Nr. 600 im Cäcilienvereinskatalog aufgenommen und erschien unverändert in 4. Auflage.[7])

Die Herz Jesu-Messe von **Dr. Jos. Surzynski,** Op. 26, verdient ob ihres festlichen Charakters, ihrer kräftigen Textdeklamation und einheitlichen Durchführung der musikalischen Motive alle Aufmerksamkeit und ist guten Chören als kleines Kunstwerk sehr zu empfehlen.[8])

Eine kurze Messe für eine Mittelstimme mit Orgelbegleitung, Op. 12, des Priesters **T. Tassi,**[9]) läßt sich sehr schön singen und ist einer schlecht rhythmisierten Choralmesse oder einer mehrstimmigen, malträtierten, wenn auch klassischen Komposition weit vorzuziehen.

Eine Festmesse für Sopran, Tenor und Baß von **P. J. Jos. Vranken** ist polyphon gut und fließend bearbeitet, die Orgelbegleitung selbständig.[10]) Man wird sich jedoch nicht mit Unrecht über die große Länge beklagen, mit welcher der liturgische Text teils durch jede der einzelnen Stimmen, teils durch die stückweise Zusammensetzung in

---

[1]) Op. 14. Ravensburg, F. Alber. 1908. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.

[2]) Das häßliche *sub - re - me* der 3. Strophe muß natürlich *supremae* heißen; *coenæ* muß in *coenae* verbessert werden.

[3]) Op. 6. *Missa in hon. S. Clarae.* Ravensburg, F. Alber. 1908. Partitur 2 ℳ, 2 Stimmen à 25 ₰.

[4]) Graz und Wien, „Styria". 1908. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[5]) Freiburg i. B., Herdersche Verlagshandlung. Partitur 1 ℳ, 4 Stimmen à 10 ₰.

[6]) Regensburg, Friedrich Putset, 1908. Partitur 80 ₰, 4 Stimmen à 5 ₰.

[7]) *Missa in honorem S. Cäciliae* ad quatuor voces inaequales cum Organo comitante. Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[8]) *Missa in adorationem Sacratissimi Cordis Jesu.* Quatuor vocibus inaequalibus concinenda. Auctore Dr. Joseph Surzynski, Praep. Costensi; olim cathedralis Posnaniensis chori rectore. Cruce pro Ecclesia et Pontifice a Sancta Sede exornato. Op. 26. Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[9]) *Missa brevis prima* ad chorum unius vocis mediae harmonio vel organo comitante. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimme 2 ℳ 10 ₰, Stimme 25 ₰.

[10]) Op. 36. *Missa festiva.* New York, J. Fischer und Br., für Deutschland: Augsburg und Wien Ant. Böhm & Sohn. 1908. Partitur 2 ℳ, 3 Stimmen à 50 ₰.

Digitized by Google

wei- und dreistimmigen Sätzen hingezerrt wird. Um in die fast monotone gedehnte Kantilene Abwechslung und Leben zu bringen, sorgt die Orgel manchmal durch kühne Modulationen, sowie durch vielfachen Registerwechsel.

Messe zu Ehren des heil. Martyrers Cassius für eine Knaben- und eine Männerstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung von **J. J. Veith,** Op. 15.[1]) Die Art der Besetzung adet auch die schwächeren Chöre zu oftmaliger Benützung der künstlerisch gut gelungenen Komposition ein. Übrigens bewegt sich die Orgelbegleitung sowohl, als auch der Gesangsart der Knaben- und Männerstimme durchaus in imitatorischen Formen und verlangt reffsichere Sänger, sowie einen tüchtigen Organisten und vielfache Besetzung der wei Stimmengattungen. Die kühn geschwungenen Melodien und die fast figurierende Orgelbegleitung schaffen Effekte, die man beim zweistimmigen Gesangssatz nicht rwartet.

Introiten und Communio für die Feste des Herrn aus dem Proprium *Missarum le Tempore* für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung von **August Weirich.** Domkapellmeister zu St. Stephan in Wien. Drei Lieferungen.[2]) Der Wiener Domkapellmeister motiviert die Komposition der Introitus- und Communiotexte der angebenen Feste mit folgenden Worten: „Das eigene künstlerische Bedürfnis, der Stilwidrigkeit zwischen Choral- und Instrumentalmusik auszuweichen, gab den ersten Ansporn zu diesem Werke. Die Herausgabe folgt in der Absicht, die liturgische Vervollständigung der *Missa Cantata* auch dort anzuregen, wo man aus den gleichen oder ähnlichen Gründen diese Wechselgesänge an den Festtagen ganz entfallen ließ". Weder vom künstlerischen, noch vom liturgischen Standpunkt aus kann man gerechterweise ein Bedenken gegen dies Unternehmen erheben; im Gegenteil muß man sich desselben freuen. Wer sich durch die reiche Literatur, welche im 16. Jahrhundert von hervorragenden Meistern über die wechselnden Meßgesänge des ganzen Kirchenjahres vom *Choralis Constantinus* des Heinrich Isaak bis zu den meist Manuskript gebliebenen Partituren der Bologneser Schule unterrichtet hat, staunt über die Fülle und den Formenreichtum der vor bereits 300 Jahren komponierten Introiten, Gradualien, Traktus usw. Die Kompositionen Weirichs sind modern, aber festlich, feierlich, wechseln mit Falsibordoni für den Psalmvers und frischen, den Text illustrierenden, nicht zu ausgedehnten Sätzen ab.

Eine fünfstimmige Messe von **Eduard Wessel,**[3]) Op. 4, ist mit obligater Orgelbegleitung (dieser Zusatz fehlt auf dem Titel) komponiert und trägt überaus festlichen Charakter. Obwohl Partitur und Stimmen nur autographiert sind, da die Buchhändler sich schwer entschließen, größere Werke in Verlag zu nehmen, so glaubt Referent das herrliche, vom Standpunkt der Kunst warm zu begrüßende Opus unseren besseren Kirchenchören aufs wärmste empfehlen zu können. Das Motiv ist in einer Vorbemerkung in Noten wiedergegeben und einem Osterliede entnommen. Die fünfte Stimme ist Bariton, Tonart *As*-dur im Wechsel von *F*-moll. Die Orgelbegleitung ist ziemlich selbständig, bei Unisonistellen mächtig klingend. Von wirksamen Aufführungen der Messe wird Referent gerne in diesen Blättern berichten.

Angelus Domini. Für eine mittlere Solostimme und dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung von **Aug. Wiltberger.**[4]) Eine sehr innige, in zarten Registern und wohlklingenden Harmonien gefaßte, wahrhaft gebetete Vertonung des lateinischen Englischen Grußes, in welcher der dreistimmige Frauenchor jedesmal mit *Ave Maria* einfreift und nachbetet. Die Komposition ist ziemlich ausgedehnt, wird aber bis zum Schlußtakt fesseln.

---

[1]) Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 2 Stimmen à 25 ₰.

[2]) Lieferung I: Weihnachtsfest (1. Messe, 3. Messe); Stephanus; Neujahr; Heil. drei Könige. — Lieferung II: Ostersonntag; Ostermontag; Christi Himmelfahrt. — Lieferung III: Pfingstsonntag; Pfingstmontag; Dreifaltigkeitssonntag; Fronleichnamsfest. Augsburg und Wien, Ant. Böhm & Sohn. 1909. Jede Lieferung: Orgel- und Direktionsstimmen 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 30 ₰.

[3]) *Missa Jesu triumphator nobilis* ad 5 voces inaequales. Zu beziehen vom Autor E. Wessel, Stockholm, N. Smedjegatom 24. Partitur 2 ℳ, 5 Stimmen à 20 ₰.

[4]) Op. 128. Düsseldorf, L. Schwann. Ohne Jahreszahl. Partitur 90 ₰, 4 Stimmen à 10 ₰.

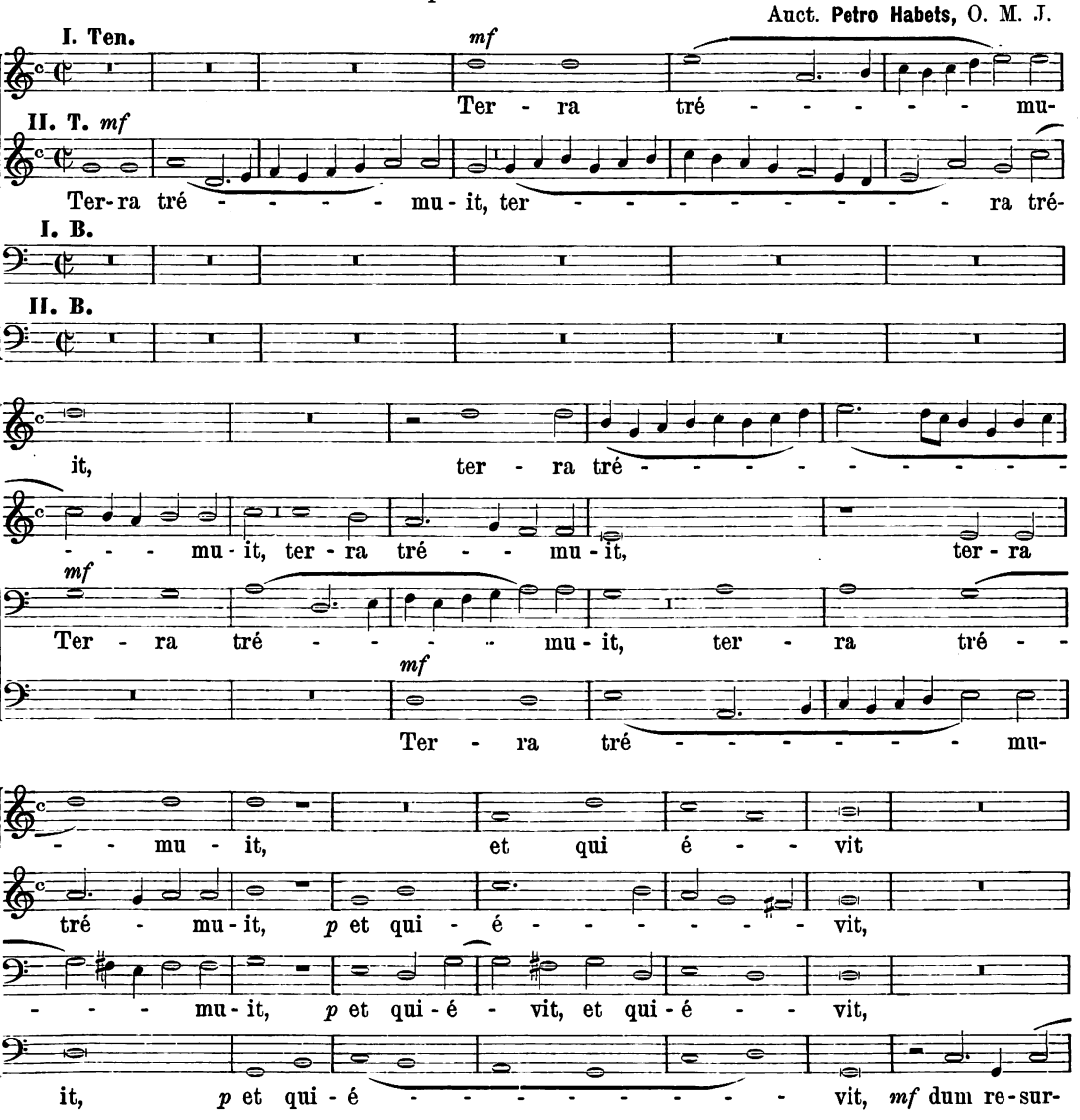
Digitized by Google

Die einfache Requiemmesse von **Fr. Witt,** einstimmig mit Orgelbegleitung (s. Cäcilienvereinskatalog Nr. 2610), ist in zweiter Auflage erschienen.[1])

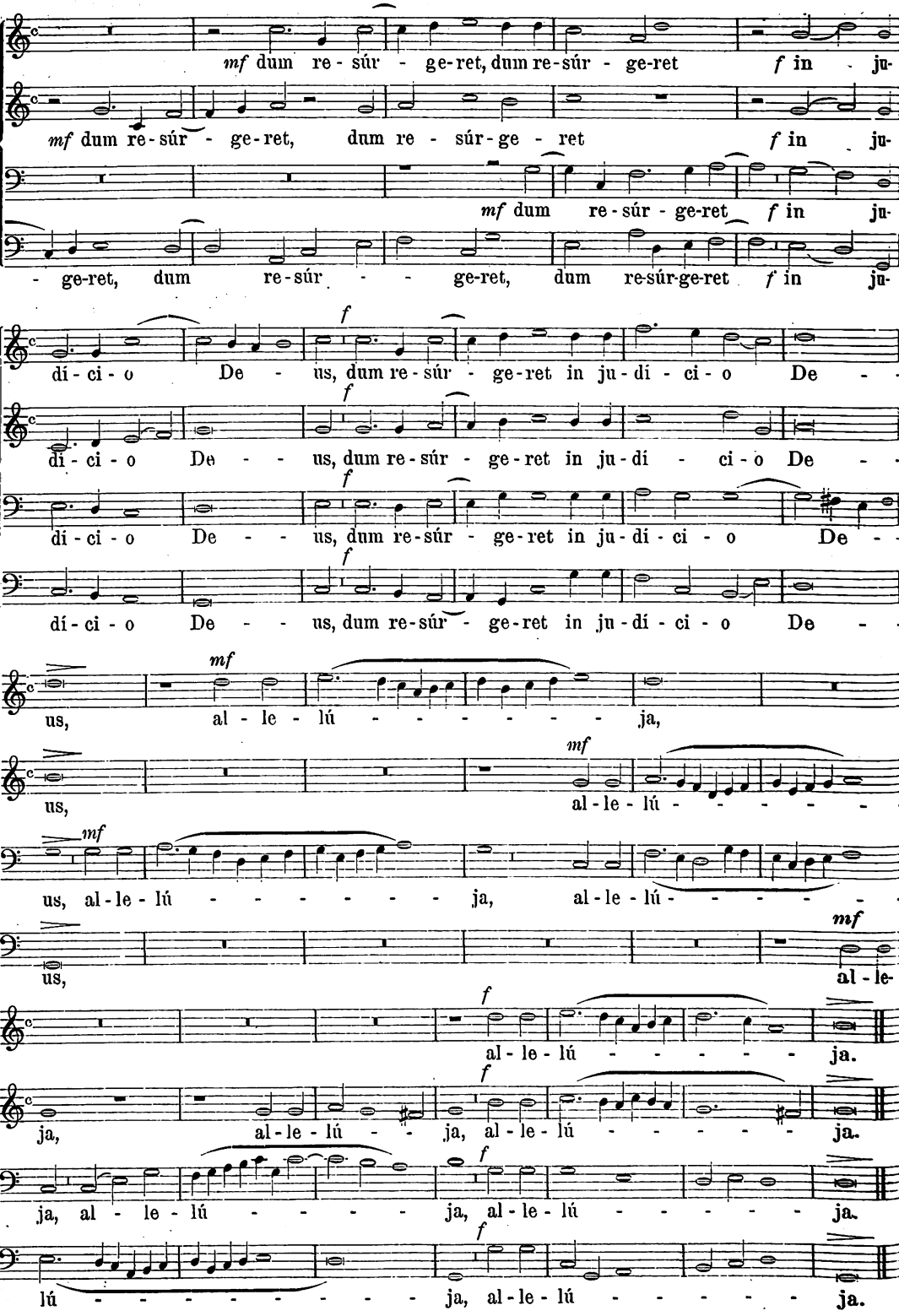
Messe für zwei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung von **Georg Zoller,**[2]) Op. 67. Zu den empfehlenswerten, praktischen und guten Messen für zwei gleiche Stimmen (hier unbedingt Oberstimmen) gehört dieses unscheinbare, aber sehr geschickt durchgeführte Opus 67 des bekannten Württemberger Meisters. Kein Chor soll sich diese schöne Komposition entgehen lassen. F. X. H.

Offertorium in Solemnitate Resurrectionis Domini

ad quatuor voces viriles.

Auct. **Petro Habets,** O. M. J.

[1]) Op. 35b. *Missa pro defunctis* ad unam vocem comitante Organo. Regensburg, Fr. Pustet. Partitur 1 ℳ, Stimme 12 ₰.

[2]) *Missa in nomine Jesu* ad duas voces aequales cum Organo. Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 2 ℳ, 2 Stimmen à 25 ₰.

Digitized by Google

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.
Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1909. Regensburg, am 1. Mai 1909. Nr 5.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Choral und Choralausgaben. Von P. Krutschek und F. X. H. — Charwochen-Programme von 1909 aus: Altötting; Domchor Graz; Assisi; Padova; Bamberg. — Vom Bücher- und Musikalienmarkte: I. Kompositionen mit religiösen deutschen Texten: Karl Attenhofer; Joh. Diebold; F. Fenn; Karl Gerok-Lambert Streiter; W. Hohn (2); Hans Kases; P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn; Franz Nekes; Peter Piel; Fr. Rafael-Rudolf Weinwurm; Jos. Reiter; Friedr. Seitz; R. Unger; J. Verheyen; Hermann Wesseler. II. Gesänge weltlichen Charakters: A. Bauckner; G. Damm-Bernhard Schneider; W. Gößler; Oskar Schwarz-Jos. Pilland; Jos. Pilland; Max Pracher; Instrumentale Kompositionen: Max Burger; Umb. Giordano; C. Hegmann; W. Hohn (2); W. A. Mozart; Jos. Slunicko. IV. Harmonium- und Orgelkompositionen: Ad. Bossi; Erb; Jos. Gruber; A. J. Monar. — Haydn-Zentenarfeier in Wien vom 25.—29. Mai — Konzert im Pensionat „*Stella Matutina*" in Feldkirch. Von W. Briem. — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Düsseldorf, Päpstl. Handschreiben Pius X. an Joh. Plag; *Corrigendae* zu *Musica sacra* Nr. 3 und 4. — Inhaltsübersicht von Nr. 4 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 5.

Choral und Choralausgaben.

Unter diesem Titel hat der bekannte Verfasser des Buches: „Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche", Paul Krutschek, bereits in Nr. 541 der „Schlesischen Volkszeitung" vom 22. November 1908 nachfolgendes Referat abgefaßt, dessen Objektivität und Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt.

Wenn die Redaktion der *Musica sacra* die Gradualausgaben der *Editio Vaticana* bisher noch in keinem Artikel eingehender besprochen hat, so glaubte sie dieses Schweigen dadurch rechtfertigen zu können, daß die Verleger selbst durch seitenlange Inserate mit auffallendem Druck auf diese Editionen hingewiesen haben, daß auch die politischen Blätter sich mit denselben beschäftigten, und daß der Cäcilienverein auf Veranlassung des Generalpräses am 21. Juli (vergl. Cäcilienvereinsorgan 1908, Seite 109) einstimmig die Resolution annahm: „Die Generalversammlung unterwirft sich hinsichtlich des traditionellen Chorals ganz und gar den Weisungen des Heiligen Apostolischen Stuhles und betrachtet in dem jüngst erschienenen Römischen Graduale aus der vatikanischen Druckerei das Normalbuch für den liturgischen Choralgesang."

Wenn die Durchführung dieses Beschlusses bis heute fast keinen Schritt vorwärts gemacht hat, so liegt die Ursache nicht bei der Vorstandschaft des Cäcilienvereins, auch nicht bei den Hochwürdigsten Bischöfen, welche die Einführung in ihren Diözesen anzuordnen haben, sondern in Schwierigkeiten ganz anderer Art, die nicht auf nationalem, sondern auf musikalischem Gebiete liegen. Nur einzelne derselben anzuführen, müßte zu Streitigkeiten Veranlassung geben, welche für die Sache keinerlei Nutzen schaffen können. Daher ist der Vorwurf von Dr. Peter Wagner[1]) ungerechtfertigt und verletzend, wenn es heißt: „Es ist sicher eine vorübergehende Erscheinung, daß das Land der bestorganisierten Kirchenchöre hier am meisten Schwierigkeiten erhebt. In Italien und Frankreich z. B., wo der allgemeine Zustand der Kirchenmusik hinter den deutschen Verhältnissen noch zurücksteht, hat man der Pianischen Choralreform bisher mehr Interesse entgegengebracht, als bei uns, wo sie bei gutem Willen aller Beteiligten am leichtesten durchzuführen wäre. Die Treue zum Apostolischen Stuhle und die Neigung zur gründlichen, wissenschaftlichen Erkenntnis, die ein rühmliches Erbteil der kirchlichen Bestrebungen

[1]) Elemente des Gregorianischen Gesanges. 2. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik", herausgegeben von Dr. Karl Weinmann, Seite 23.

Digitized by Google

in unserer deutschen Heimat sind, wird ohne Zweifel von der bereitwilligen Annahm der kirchengesanglichen Verfügungen Roms gefolgt sein, damit die durch eine älter Generation gesammelten reichen Verdienste um die Kirchenmusik nicht durch de Widerstand einer jüngeren gegen ein päpstliches Reformwerk ausgelöscht werden Man muß entgegenfragen: a) Man nenne deutlich Namen und Orte aus dem „Lande de bestorganisierten Kirchenchöre", welche sich widersetzen! b) Man nenne aus Italie (besonders Rom) und Frankreich die Personen und Orte, welche der „Pianischen Choral reform" mehr praktisches Interesse entgegengebracht haben! c) Man nenne Name und Orte der „jüngeren Generation", welche durch ihren „Widerstand gegen ein päpst liches Reformwerk die Verdienste einer älteren Generation auszulöschen" beabsichtigen Da möchte man mit Goethes „Direktor" die Aufforderung stellen:

„Der Worte sind genug gewechselt,
Laßt mich auch endlich Taten sehen!"

und mit Faust beim Hinblick auf die rhythmischen Streitfragen ausrufen:

„Was man nicht weiß, das eben brauchte man,
Und was man weiß, kann man nicht brauchen,"

sowie auch gegenüber den neueren Vortragsregeln behaupten:

„Ich finde nicht die Spur von einem Geist, und
— alles ist Dressur."

Bei der 19. Generalversammlung, welche vom 2.—4. August in Passau stattfinden wird, wurde das Programm mit der ausdrücklichen Absicht entworfen, den vollen Inhalt des *Motu proprio* Pius X. vom 22. November 1903 zu erschöpfen und darum auch die wechselnden Choralgesänge zu den beiden Pontifikalämtern aus dem *Graduale Vaticanum* zu singen. Das Programm wird am 15. Mai im Cäcilienvereinsorgan veröffentlicht werden.

Das eingangs erwähnte Referat von Paul Krutschek lautet:

„1. *Graduale Romanum juxta Editionem Vaticanam.* Regensburg, Pustet in 8°, broschiert 4 M gebunden 6 M. 2. Dasselbe. Düsseldorf, Schwann, gebunden 7 M. 3. Dasselbe. Ebenda in zwei Bänden, starkes Papier, gebunden 10 M. 4. *Kyriale* ebenda, starkes Papier, gebunden 1 M 30 ₰.

„Der gregorianische Choral, dieser ureigene Gesang der katholischen Kirche, war in der Aufklärungsperiode, in Deutschland außerdem seit der gewaltsamen Aufhebung der Klöster sehr vernachlässigt worden, und führte nur in einzelnen Kirchen ein kümmerliches Scheinleben. Als aber der kirchliche Geist in den Völkern wieder anfing, lebendig zu werden, erinnerte man sich auch des Chorals, der, wie so manch anderes Kunstwerk in den Winkel geworfen war. Wollte man ihn aber wieder allgemein in seine ihm gebührende Stellung einsetzen, so mußten zunächst die notwendigen Choralbücher überall vorhanden sein. Pius IX. wandte seine Hirtensorge auch dieser Aufgabe zu, und auf seinen speziellen Befehl setzte sich die Ritenkongregation im Jahre 1868 mit den bekanntesten italienischen und auswärtigen Verlegern in Verbindung, ob sie geneigt wären, eine bestimmte der vorhandenen verschiedenen Ausgaben, die Medicäa, neu zu drucken und zu verlegen. Der Erfolg war — eine allgemeine Ablehnung. Man fürchtete, mit den eckigen Noten kein Geschäft zu machen, und nur die Weltfirma Pustet in Regensburg wagte den Sprung ins Dunkle. Sie übernahm den Neudruck und erhielt ein dreißigjähriges Privileg gegen jeden Nachdruck. Das Wagnis gelang, Pustet stellte eine Reihe der schönsten Ausgaben her, von Großfolio bis Oktav und noch kleineren Teilausgaben, und der eben gegründete deutsche Cäcilienverein, dessen Wellenschlag weit über Deutschland hinaus auf der ganzen Erde sich wirksam zeigte, und dessen heiligender Einfluß sich auch bei seinen ärgsten Gegnern geltend machte, setzte sein ganzes Gewicht für die Einführung der neuen Ausgabe und die Ausführung der darin enthaltenen Gesänge ein, so daß in sehr vielen Kirchen wieder die ehrwürdigen, mit der katholischen Liturgie innig verwachsenen Choralgesänge ertönten. Wissenschaftliche Bedenken gegen die Ausgabe, welche gegenüber anderen hinweisen einen von Papst Paul V. gekürzten und daher praktischer gestalteten Choral enthielt, mußten zurückgedrängt werden durch die Erwägung, daß man jetzt einen einzigen, für alle Kirchen geltenden Gesang hatte, und namentlich, daß diese Ausgabe von der höchsten kirchlichen Autorität mit den allerschärfsten Worten wiederholt, als den authentischen, kirchlicherseits gewollten Gesang enthaltend, bezeichnet wurde. Nörgler fanden sich ja immer noch, und als man den geschäftlichen

Digitized by Google

Erfolg sah, wurden in Frankreich sogar nationale Gründe gegen die „deutsche“ Ausgabe ins Feld geführt, doch der Riese ging seinen Weg weiter vorwärts. Nachdem Pius X. durch sein *Motu proprio* vom 22. November 1903 die schon bestehenden Vorschriften über die Kirchenmusik systematisch zusammengefaßt, diese Arbeit als *codex „juridicus* der Kirchenmusik“ erklärt und die „gewissenhafteste Befolgung“ derselben anbefohlen hatte, hielt er durch die bisherige offizielle Choralausgabe den Weg soweit geebnet, einen Schritt vorwärts und zugleich rückwärts zu gehen, nämlich die Ausgabe einer schwierigeren, aber auch unwidersprochenen älteren, „traditionellen“ Choral-Lesart, wie sie hauptsächlich bei den Benediktinern von Solesmes in Gebrauch war, zu veranlassen, ihr offiziellen Charakter zu verleihen und die bisherige amtliche Ausgabe ihrer Auszeichnung zu berauben. Die von Pius X. dabei zur Weiterarbeit und Forschung ermächtigte Wissenschaft agitierte gegen die frühere Ausgabe, sie ist auch von der jetzigen nicht befriedigt, und erklärt namentlich eine völlige Sicherheit in der Rekonstruktion des alten, ursprünglichen Chorals, wie er zur Zeit Gregor des Großen gesungen wurde, für ausgeschlossen. Es gab eben früher kein Mittel, die gesungenen Töne schriftlich zu fixieren, die Notenschrift existierte noch nicht, die Neumen bezeichneten die Intervalle höchst unvollkommen, sie waren über dem Text stehende kleine Häckchen, Strichelchen, Figürchen, welche nur ungefähr das Steigen oder Fallen des Tones, oder eine bestimmte Figur anzeigten, und das Gedächtnis des Sängers unterstützen sollten. Die ältesten Choralgelehrten, von Hucbald und Guido an, bis auf die neuesten, bezeugen, daß man durch die Neumen die Melodie nicht sicher herstellen könne, und tatsächlich weichen bei Entzifferung der Handschriften alle Gelehrten voneinander ab. Das Hauptgewicht lag in der lebendigen Tradition, welche dann in jedem einzelnen Kloster, je nach der Individualität der einzelnen Gesanglehrer allmählich einen andern Gesang ergab, so daß die einzelnen Handschriften wohl eine charakteristische Gleichheit oder Ähnlichkeit im großen und ganzen aufweisen, wodurch die gemeinsame Quelle unverkennbar ist, zugleich aber findet man eine Fülle von Verschiedenheit in Einzelheiten. Die Ausgabe von Solesmes ist sicher traditionell, ebenso aber auch die von Professor Wagner nach dem Kodex von St. Gallen hergestellte, oder die von Hermesdorff, Dechevrens, die Dijoner oder die von Reims-Cambrai. In Frankreich bestehen etwa ein Dutzend traditionelle Ausgaben, von denen jede auf Grund der Handschriften die richtige zu sein behauptet. Guèranger stellte die ältesten Notenmanuskripte zusammen, und da er bei etwa 1200 eine Übereinstimmung fand, schloß er, das sei der echte, ursprüngliche Choral. Der Schluß ist aber doch unrichtig. In jedem Kloster wurde der Choral anders gesungen. Ein Zeugnis von den vielen vorhandenen möge genügen. Guido von Arezzo, der Erfinder der Notenschrift († 1050), schreibt: „Keiner stimmt mehr mit dem andern überein, weder der Schüler mit seinem Lehrer, noch die Schüler unter sich. So ist es dahin gekommen, daß es nicht nur ein, oder nur wenige, sondern so viele Antiphonarien gibt, als Lehrer an den einzelnen Kirchen sind.“ Guido fixierte nun die Töne durch Noten. Natürlich konnte er dabei nur die Gesangsweise eines Klosters zugrunde legen. Von diesem einen Notengraduale wurden dann eine Menge Abschriften hergestellt, die dann freilich miteinander übereinstimmen mußten. Man kann also mit Sicherheit nur sagen, die Ausgabe von Solesmes, die jetzt als authentisch erklärt wurde, enthält den Choral in seiner Reinheit, wie er um die Mitte des elften Jahrhunderts in einem Kloster, oder in mehreren benachbarten üblich war. Die Wissenschaft kann sich noch weitere Verdienste um die Erforschung des Chorals erwerben, ihn aber jemals in seiner ursprünglichen Form ausfindig zu machen, ist ihr unmöglich. Nur die kirchliche Autorität ist hier kompetent zu entscheiden, und das auch nur in dem Sinne, daß sie erklärt, ein bestimmter Choral sei der von ihr gewollte. Pius IX. und Leo XIII. haben eine solche Erklärung bezüglich der von Paul V. herausgegebenen Medicäa wiederholt gegeben, und jetzt hat Pius X. eine neue Ausgabe hauptsächlich nach der von Solesmes in der Vatikanischen Druckerei herstellen lassen und sie unter Aufhebung aller früheren Bestimmungen für authentisch erklärt. Zugleich wurde, um jeder nationalen Eifersucht den Boden zu entziehen, allen Buchhändlern gestattet, sich das Nachdrucksrecht zu erwerben. Vor dem Unterzeichneten liegen in solchen Nachdrucken die obengenannten Bücher. Vergleicht man damit die bisherige Pustetsche Oktavausgabe, so bemerkt man folgendes: 1. Der jetzt zum Gebrauch dargebotene Choral ist ungleich notenreicher, als der bisherige, kommen doch oft auf eine Silbe 60, 70, 80 Noten. Daß die Ausführbarkeit für kleinere Kirchen, die doch keinen besonders für den Choralgesang gebildeten, aus Klerikern bestehenden Gesangschor besitzen, wie ihn z. B. die großen Benediktinerklöster haben, dadurch erleichtert wurde, wird niemand behaupten. Selbst aus Kreisen, die unbedingte Anhänger dieser Ausgabe sind, wurde der dringende Wunsch nach einer Verkürzung und Erleichterung für die große Menge unserer Durchschnittschöre laut, wie sie die Medicäa bisher

Digitized by Google

bot, sonst scheitert die Absicht des Heiligen Vaters an der Unmöglichkeit, sie auszuführen. 2. Ein kleine Dehnung eines Tones wurde bisher durch eine Quadratnote mit einem Strich, die „*longa* gekennzeichnet, jetzt wird zur Bezeichnung der Länge in archaistischer Schreibweise dieselb Note zwei- bis siebenmal nacheinander gesetzt, aber natürlich nur einmal gesungen. 3. Zwei z einer Silbe gehörige, nach oben gehende Töne wurden bisher auch einer nach dem andern geschriebe jetzt stehen diese beiden Notenlinien, wieder in archaistischer Schreibweise genau übereinande die Notenlinien müssen also durchweg weiter als bisher voneinander entfernt sein, sonst haben d Noten keinen Platz. Diese drei äußerlichen Unterschiede fordern gegen früher einen bedeutende Raum mehr. Pustet hat nun sein früheres Format etwas vergrößert, die Noten merklich verkleiner dabei aber doch noch die Notenlinien weiter auseinander rücken müssen. Der Druck ist durchau scharf und deutlich. Der Umfang des Buches stieg aber, ohne die Messen für einzelne Orte, vo 36 auf 53 Bogen. Schwann wählte noch größeres Format, die Noten sind ebenfalls größer, al selbst in der früheren Pustetschen Ausgabe, die Linienzwischenräume daher auch noch bedeutende und ist so, gleichfalls ohne die Messen für einzelne Orte auf 64 Bogen gekommen. Der Druck is sehr schön. Die zweibändige Ausgabe hat genau denselben Druck, das Papier ist aber bedeuten kräftiger, wodurch der Druck noch klarer wird, da er nicht durchschlagen kann, auch das Umblätter geschieht leichter, und die Haltbarkeit ist größer. Der eine Band enthält das *Proprium de Tempor* der andere das *Proprium Sanctorum.* Einleitung und *Ordinarium Missae* nebst Anhang findet sic in beiden Bänden. Das *Kyriale,* die ständigen Meßgesänge enthaltend, ist gleichfalls auf extr starkem Papier gedruckt. Da die Gesänge einer Messe häufig an drei bis vier Stellen zu suche sind, und selbst ein Gradualgesang oft an zwei verschiedenen Orten steht, und vorher schon all aufgesucht werden und durch Einlagebänder bezeichnet sein muß, sind zwei solcher Bänder z wenig, es müssen vier bis fünf sein, und zwar der leichteren Orientierung halber, von verschiedene Farbe, wie Pustet es schon hat. Beide Ausgaben haben ihre Vorzüge. Die Pustetsche ist han licher und billiger, die Schwannsche schöner und, besonders die zweibändige, vornehmer. Mag al jeder selbst wählen, welche er für sich geeigneter hält. Mit der definitiven Einführung auf d Chöre wird man freilich noch warten müssen, bis unsere Bischöfe dieselbe anordnen, und bis dahi die bisherige Pustetsche Ausgabe weiter benützen."

Seit dem Erscheinen dieses Referates von Paul Krutschek wurde von Schwan als *Editio T.* besorgt ein *Epitome e Graduali Romano sumpta* mit Choralnoten Format Groß-Oktav, Halbfranzband mit Goldpressung und Rotschnitt. Preis 5 ℳ 60 ₰. Dieser Auszug ist für Pfarrkirchen redigiert, in denen nicht alle Ferialoffizien not wendig sind. Der Auszug umfaßt 868 Seiten Notendruck.

Ähnlich hat Dr. Franz Xaver Mathias in Straßburg bei Pustet in Regensbur ediert: „*Epitome ex Editione Vaticana Gradualis Romani*" und zwar in moderne Notation mit Achtel- und Viertelnoten und einzelnen Vortragszeichen. Er umfaß Seite I—XXIV, 1—646, (1)—(302) und 1*—150* = 1122 Seiten. Die Ausgabe ist i schönem Stich hergestellt; das Durchscheinen der Noten auf der Rückseite ließ sic bei dem dünnen Papier nicht wohl vermeiden, wirkt jedoch nicht zu störend.

Für die Deutung der einzelnen Notenzeichen waren dem Herausgeber die Forschung resultate der Benediktiner maßgebend. Die meisten Gesänge sind so transponiert, da möglichst wenig Vorzeichen zur Verwendung kommen. Preis ungebunden 4 ℳ, Hall franzband mit Rotschnitt 5 ℳ 60 ₰.

Die genannten Ausgaben lagen der Redaktion vor; über die Konkurrenzausgabe kann sie kein Urteil fällen. Wann die Gesänge des *Antiphonarium Romanum,* beziehungs weise der Vespern, Matutinen usw. erscheinen werden, liegt noch im Schoße der Zukunf wird aber voraussichtlich für die bisherige Praxis viel tiefgehender und eingreifende sein, als die Gesänge des *Graduale Romanum,* bei denen die „Sologesänge", spezie zwischen Epistel und Evangelium jetzt schon rezitiert zu werden pflegen, während ma die Offertorien zwei- und mehrstimmig vorträgt.

Die Pflege des Chorals jedoch darf und soll in keiner Weise vernachlässigt ode gering geachtet werden. Das ist der sehnlichste Wunsch des Unterzeichneten. F. X. H.

Digitized by Google

Charwochen-Programme im Jahre 1909

sind in solcher Menge eingesendet worden, daß sich die Redaktion der beiden Monatsblätter genötigt sieht, nicht nur im Cäcilienvereinsorgan (vergl. Nr. 4 desselben), sondern auch in *Musica sacra* dieselben zu publizieren.

1. × **Altötting.** Gründonnerstag: Introitus und Communio choraliter; *Missa brevis* von Palestrina; Grad.: *Christus factus est*, 5st. von Ebner; Offert.: *Dextera Domini*, 4st. von Ebner. Als Kommuniongesänge: *Coenantibus illis*, 6st. von Haller; *Dixit Maria*, 4st. von Leo Hasler; *Adoramus te*, 6st. von Ebner. — Charfreitag: Improperien von Palestrina; Turbagesänge zur Passion, 4st. von Mitterer; *Pange lingua*, 4st. von Haller; *Vexilla regis*, 4st. von Demattia; *Ecce quomodo*, 4st. von Handl. — Charsamstag: Zur Feuer- und Taufwasserweihe: Choral; Allerheiligen-Litanei, Choral; *Kyrie*, Choral; *Gloria*, *Sanctus* und *Benedictus* aus der Josephimesse für 4st. Chor, Posaunen und Orgel von Mitterer; *Alleluja*, *Confitemini*, sowie Vesper, 4st. mit Orgel von Mitterer; Nachmittags in der heiligen Kapelle: *Regina coeli* von Gruber; Litanei von Goller; *Ave* von Greith. In St. Magdalena: *Alleluja*-Responsorium für 4st. Chor, Orgel und Posaunen von Witt; *Te Deum* für Chor, Orgel und Trompeten von Auer; *Regina coeli* von Ebner; *Tantum ergo* von Goller. In der Stiftspfarrkirche: *Vidi aquam*, Choral; *Veni* von Griesbacher; *Pange lingua* von Lindner; Lourdes-Festmesse für Chor, Orchester und Orgel von Filke; Grad., choraliter; Sequenz, 4st. mit Posaunen von Haller; Offert. von Gruber. Zur Vesper: I., II., III., IV., V. Psalm, sowie Hymnus von Mitterer; *Magnificat* von Gruber; *Regina coeli* von Lotti. In der heiligen Kapelle: *Regina coeli* von Mitterer; *Ave Maria* von Mozart. — Ostermontag: In der heiligen Kapelle: IV. Messe von Höllwarth; Grad. von Mitterer; Offert. von Ett. In der Stiftspfarrkirche: *Missa Loretto*, 4st. mit Orgel von Richovsky; Offert. von Gruber; *Pange lingua* von Griesbacher. Nachmittag: Litanei von König; *Pange lingua* von Ett. In der heiligen Kapelle: *Regina coeli* von Lipp; *Ave Maria* von Fidelis Müller.

Muckenthaler.

2. ⊙ **Domchor Graz.** (Steiermark.) Charmittwoch, nachmittags 4 Uhr Matutinum: 1., 2. Lamentation, Choral; 3. Lamentation, 4st. von Kerer-Mitterer; *Benedictus*, 4st. von Palestrina; *Christus factus est* und *Miserere*, 4- bis 5st. mit Posaunen von Anerio. — Gründonnerstag, 8 Uhr Bischöfl. Pontifikalamt: Introitus, 4st. von Schaller; Communio, Choral; *Missa de Apostolis*, 5st. von Mitterer; *Gloria* aus der *Missa de Spiritu Sancto*, 4st. mit Orgel von Ebner; Grad. *(Christus factus est)*, 4st. von Mitterer; Offert. *(Dextera Domini)*, 4st. von Witt; *Ad Communionem Cleri:* Eucharistische Gesänge, 4st. von Diebold, Op. 98; zur Prozession: *Pange lingua*, 4st. Männerchor von Haller; zur Fußwaschung: *Mandatum novum*, 4st. Männerchor von Johann Mandl; ebenso zur Ölweihe 4st. Männerchor von Mandl; 4 Uhr Matutinum: Responsorien, 4st. von Mitterer; das übrige wie Charmittwoch. — Heil. Charfreitag, 8 Uhr: Traktus, Choral; bei der Passion sangen die Herren Alumnen und Choralisten die *Turba* im 4st. Männerchor von K. Ett; *Improperia*, 5st. von Witt; *Vexilla regis*, 5st. von Haller; zur Grablegung: *Recessit pastor* und *Tenebrae*, 4st. Männerchöre von L. C. Seydler; 4 Uhr Matutinum: Lamentationen wie Gründonnerstag; Responsorien, 4st. von Mitterer; *Ecce quomodo* und *Sepulto*, 4st. von Handl (Gallus), das übrige wie Charmittwoch. — Charsamstag, 1/4 8 Uhr: Feuer-, Osterkerze-, Wasserweihe, Litanei, choraliter; 9 Uhr Hochamt: *Kyrie*, Choral; das übrige aus der *Missa Loretto*, 4st. mit Orgel von Rihovsky; Grad., Trakt., Vesper, 4st., *Magnificat*, 5st. von Witt; 4 Uhr Matutinum: *Invitatorium*, Psalmen choraliter; zwei Responsorien, 4st. mit Orgel von Mitterer; 1/2 5 Uhr Auferstehungsfeier: *Aurora*, 4st. Männerchor (Alumnen und Choralisten) von Ludw. C. Seydler; *Te Deum* für 4st. gemischten Chor mit Orgel und Posaunen von Fr. Witt; *Regina coeli*, 4st. mit Orgel von Griesbacher. — Hochheil. Ostersonntag vormittags 10 Uhr Fürstbischöfl. Pontifikalamt: Introitus und Communio, 4st. mit Orgel von Germanus; Festmesse in *Es*-dur für Soli, gemischten Chor und Orchester von C. F. Reissiger; Grad. *(Haec dies)* rezit.; Sequenz *(Victimae paschali)* für gemischten Chor und Orchester von J. G. Meuerer; Offert. *(Terra tremuit)* für gemischten Chor und Orchester von K. Greith; nachmittags 3/4 4 Uhr Pontifikalvesper: Falsibordoni, 5st. a cappella von L. Viadana; *Haec dies*, 4st. von Haller; hierauf Pfarrgottesdienst mit Armenpredigt etc. — Ostermontag um 10 Uhr Pontifikalamt: Introitus und Communio, Choral; Messe in *A*-dur für gemischten Chor und Orgel von Jos. Rheinberger-Renner, Op. 126B (zum ersten Male); Grad. *(Haec dies)* rezit.; Sequenz, 4st. mit Orgel von Haller; Offert. *(Angelus Domini)*, 4st. a cappella von Stehle; 4 Uhr Choralvesper; Pfarrgottesdienst: *Tantum ergo*, 4st. von Griesbacher; *Jesu dulcis memoria*, 4st. mit Orgel von Dr. Faist; *Regina coeli*, 4st. mit Orgel von Griesbacher. — Osterdienstag vormittags 10 Uhr Fürstbischöfl. Pontifikalamt: Introitus und Communio, 4st., Falsibordoni; Altöttinger Messe für gemischten Chor und Orchester von J. G. Meuerer; Grad. rezit.; Sequenz für gemischten Chor und Orchester von Meuerer; Offert. *(Intonuit de coelo)* für gemischten Chor und Orgel von Ign. Mitterer (aus den Festoffert.). — Weißer Sonntag, 10 Uhr gesungene Terz, dann Pontifikalamt: *Vidi aquam*, 4st. von Haller; Introitus und Communio, Choral; *Missa in adorationem S. Crucis* für 4st. gemischten Chor und Orgel von J. G. Meuerer; Grad., 4st. von Stehle; Offert., 4st. von Stehle. — Wegen Aufstellung der neuen, großen Chororgel wird auf dem kleinen Chore gesungen.

Johannes G. Meuerer, Domchordirektor.

3. + **Assisi**, 16. April. Am Palmsonntag und auch nach Ostern mehrmals hatte ich Gelegenheit, in der Kirche des heil. Franziskus *(Sacro convento)* dem Amte beizuwohnen. Wie angenehm berührte mich im Gegensatz zu früheren Jahren die Kirchenmusik! Sonst viel Instrumentenlärm, Koloraturgesang und Vortrag weltlicher Melodien — heuer *Cantus firmus* von den P. P. Franziskanern (Minoriten) nach der Vaticana würdig, warm, fließend und andächtig zu Gehör gebracht. Es ist freilich, das merkt man, noch kein Mustervortrag, aber er ist auf dem Wege dazu, wenn

Digitized by Google

die verständnisvolle und energische Leitung des Dirigenten P. Engelbert Wagener (aus der Cölner Erzdiözese) noch einige Monate mehr — er ist erst seit Weihnachten hier — sich wird zur Geltung gebracht haben. Ihn selbst zu hören mit dem Schmelz seiner weichen und doch kräftigen Tenorstimme und mit der Innigkeit seiner Empfindung ist ein wahrer Genuß. Welche Schwierigkeiten hatte aber auch der gute Pater zu überwinden, um der neuen, kirchlichen Richtung hier Bahn zu brechen: die Macht einer langjährigen, verdorbenen Kunstübung, den verbildeten Geschmack der Einwohner und seiner Mitbrüder, das mangelnde Verständnis der letzteren für gemäßigten, den Schreien abholden Vortrag und endlich die Rache eines weltlichen, seiner Tätigkeit enthobenen Chorpersonals — *canitori*[1]) nannten sie in öffentlichen Plakaten ihre dem Ordensstande angehörigen Nachfolger. Aber der wackere Mann ließ sich nicht schrecken: mit ruhiger Energie einerseits und mit sanfter Geduld und gewinnender Freundlichkeit andererseits wußte er allmählich siegreich durchzudringen, Vorurteile zu überwinden, Gegner zu Freunden zu machen, rauhe Stimmen zu schleifen und ungeübte Kräfte zu treffsicheren und empfindungsvollen Choralsängern heranzubilden. Bereits hat ihn auch der Bischof, ein ausgezeichneter Kirchenfürst aus dem Dominikanerorden, zum Gesangs- und Musiklehrer im bischöflichen Seminar bestellt — die Musik im Dom ist ohnehin nicht schlecht — damit auch die künftigen Priester der Diözese Verständnis für reinen Kirchengesang erhalten. Für San Francesco wird er in Bälde einen Knabenchor gründen, auch die entlassenen Mitglieder des früheren Kirchenchores zieht er zum Teil, soweit sie verbesserungsfähig sind, wieder heran und so wird in Bälde an der seraphischen Stätte, wo ein Deutscher im Mittelalter die herrliche Doppelkirche gebaut hat, ein anderer Deutscher im demütigen Kleide des heil. Franziskus einen hoffnungsverheißenden Frühling der Kirchenmusik wachrufen, von dem wir nur hoffen wollen, daß er sich gleich dem Werke Pietro Bernardones über Umbriens Grenzen hinausverbreiten und zu einem fruchtbringenden Sommer für die Kirche Italiens gestalten möge. F. K.

4. + **Padova.** 4. Aprile *(Domenica delle Palme)* Alla Processione ed alla Messa (Ore 9.45): 1. *Pueri Hebraeorum* a 4 v. p. di Palestrina. 2. *Gloria laus* a 2 v. p. di O. Ravanello. 3. *Introito, Graduale, Tractus, Communio in Cantu Gregoriano.* 4. *Kyrie, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* della *Missa V Toni* a 4 v. m di O. di Lasso. 5. *Passio* a 4 v. m. di F. Suriano. 6. *Offertorio* a 5 v. m. di Palestrina. Alla Sera (Ore 17.30): 1. *Pange lingua* a 3 v. p. di G. Tartini. 2. a) *Salmi di Compieta* a 5 m di O. Ravanello; b) *Inno* a 6 v. m. di O. Ravanello; c) *Nunc dimittis* a 4 v. m. di Palestrina; d) *Ave Regina* a 3 v. p. di C. Grassi. 3. *Tantum ergo* a 4 v. m. di L. Bottazzo. — 5. Aprile *(Lunedì Santo)* (Ore 17.45): 1. a) *Compieta* a 4 v. p. di O. Ravanello; b) *Nunc dimittis* a 3 v. di O. Ravanello; c) *Ave Regina* a 2 v. p. di J. Hanisch. 2. *Miserere* in falsobordone a 4 v. p. di Don L. Perosi. 3. *Tantum ergo* a 3 v. p. di G. Tartini. — 6. Aprile *(Martedì Santo)* Alla Messa (Ore 10.45): 1. *Passio* a 3 v. p. di O. Ravanello. Alla Sera (Ore 18.45) 1. *Pange lingua* a 4 v. m. di D. L. Perosi. 2. Alla Compieta (come la Domenica delle Palme). 3. Alla Processione: a) *Pange lingua* a 4 v. m. di D. L. Perosi; b) *Tantum ergo* a 4 v. m. di L. Bottazzo. — 7. Aprile *(Mercoledì Santo)* Alla Messa (Ore 10.30): 1. *Passio* a 2 v. p. di C. Grassi. Al Mattutino (Ore 17): 1. **Responsori* a 3 v. p. di O. Ravanello. 2. *IX. Responsorio* a 3 v. p. di C. Grassi. 3. *Benedictus* a 4 v. p. di O. Ravanello. 4. *Miserere* a 4 v. m. di O. Ravanello. — 8. Aprile *(Giovedì Santo)* Alla Messa (Ore 10.15): *Introito, Graduale, Communio in Canto Gregoriano.* 2. *Kyrie e Gloria* a 3 v. p. di L. Bottazzo. 3. *Offertorio* a 2 v. p. di O. Ravanello. 4. *Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* a 3 v. p. di J. Singenberger. Al Mattutino (Ore 17.15): 1. **Responsori* a 3 v. p. di O. Ravanello. 2. *IX. Responsorio* a 4 v. p. di L. Bottazzo. 3. *Benedictus* a 4 v. p. di O. Ravanello. 4. *Miserere* a 4 v. m. di O. Ravanello. — 9. Aprile *(Venerdì Santo)* Alla Messa (Ore 10.15): 1. *Tractus in Canto Gregoriano.* 2. *Passio* a 4 v. di L. Vittoria. 3. *Improperia* a 4 v. p. di Bernabei. 4. *Crucem tuam* in *Cantu Gregoriano.* Al Mattutino (Ore 17.30): 1. **Responsori* a 3 v. p. di O. Ravanello. 2. *IX. Responsorio* a 4 v. m. di L. Vittoria. 3. *Benedictus* a 4 v. p. di O. Ravanello. 4. *Miserere* a 4 v. m. di O. Ravanello. — 10. Aprile *(Sabato Santo)* Alla Messa (Ore 11): 1. a) **Kyrie* a 3 v p. di O. Ravanello; b) **Confitemini* a 3 v. p. di A. Constantini (Sec. XVII); c) **Laudate Dominum* a 3 v. p. di O. Ravanello; d) **Laudate Dominum* a 4 v. p. di G. Turini. 2. *Gloria, Sanctus, Benedictus* a 4 v. p. di Ign. Mitterer. 3. **Magnificat* a 3 v. p. di Cordans. 11. Aprile *(Domenica di Pasqua)* Alla Messa (Ore 10.45): 1. *Salmi di Terza in Cantu Gregoriano.* 2. **Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* della *„Missa Antoniana"* a 4 v. m. di O. Ravanello. 3. *Introito in Cantu Gregoriano.* 4. *Graduale e Communio* a 4 v. p. di L. Bottazzo. 5. *Sequenza* per choro unisono di C. Pargolesi. 6. *Offertorio* a 2 v. p. di O. Ravanello. 7. *Canto antico Pasquale.* Al Vespro (Ore 17.45): 1. *Antiphone in Cantu Gregoriano.* 2. *Domine* a 4 v. m. di L. Sabbatini. 3. *Dixit* a 4 v. m. di O. Ravanello. 4. *Confitebor* a 4 v. m. di D. L. Perosi. 5. *Beatus vir* a 3 v. m. di D. L. Perosi. 6. *Laudate Pueri* a 3 v. m. di D. L. Perosi. 8. *Antifona Haec dies* a 4 v. p. di M. Haller. 9. *Magnificat* a 5 v. m. di O. Ravanello. 10. *Regina coeli* a 3 v. m. di O. Ravanello. (NB. *Le composizioni segnate con asterisco * vengono eseguite per la prima volta.*)

Oreste Ravanello.

5. = **Bamberg.** Der Domchor brachte in der Charwoche und an Ostern folgende Werke zur Aufführung: Palmsonntag: *Pueri Hebraeorum,* 4st. von Vittoria; Prozessionsgesänge von Haller. Messe: „O du verwundter Jesu mein", 4st. von Koenen; *Passio sec. Matthaeum,* 4st. von Soriano. Motett: *In monte Oliveti,* 6st. von Orlando di Lasso. — Mittwoch zur Mette: *Incipit lamentatio* 8st. von Palestrina; Responsorien, 4st. von Mitterer. — Gründonnerstag: *Missa de Apostolis,* 5s von Mitterer; Motett; *Christus factus est,* 4st. von Asola; zur Priesterkommunion: *Coenantibus* un *Qui manducat,* 4st. von Haag; *Pange lingua,* 4st. von Haller. — Charfreitag: *Passio sec. Joannem*

[1]) *Cani* = Hunde, *tori* = Stiere.

Digitized by Google

4st. von Viadana; *Improperia*, 2chörig von Palestrina; *Vexilla regis*, 5st. von Haller; *O Crux ave*, 6st. von Nekes. — Charsamstag zur Auferstehungsfeier: *Surrexit pastor bonus*, 5st. mit Blechbegleitung von Haller; 3. Psalm mit 6st. Falsibordoni von Adler; *Aurora coelum*, 4st. mit Blechbegleitung und anschließender Fuge von Adler; *Tantum ergo*, 5st. von Griesbacher. — Ostersonntag: *Missa in Epiphania* (*A*-dur), 5st. von Mitterer; Offert.: *Terra tremuit*, 4st. von Haller; nach dem Amte Lied: „Erstanden ist des Höchsten Sohn", 5st. von Adler und das Händelsche *Halleluja* für die Orgel; zur Vesper: 5st. Falsibordoni von alten Meistern; *Haec dies*, 4st. von Michael Haller. — Ostermontag: *Missa in hon. S. Michaelis*, 5st. von Michael Haller; Motett: *Surrexit de Sepulchro*, 4st. von Adler.

Thomas Adler, Domkapellmeister und Bischöfl. Geistl. Rat.

Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

Die Redaktion faßt die Seite 32 aufgezählten Novitäten in Gruppen zusammen und verweist bezüglich Titel, Verleger und Preis auf die dortigen Angaben. Die unterdessen eingelaufenen Novitäten werden hier eingereiht.

I. Kompositionen mit religiösen deutschen Texten: **Karl Attenhofers** Weihnachtslied (Seite 32) paßt in beiden Ausgaben nicht in die Kirche, wirkt aber stimmungsvoll bei Weihnachtsbescherungen von Vereinen oder in Familien.

Zehn Marienlieder für zwei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung oder vier gemischte Stimmen von **Johann Diebold**, Op. 83. Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 30 ₰. Für die Maiandachten verdienen diese herzigen, leichten und zarten Strophengesänge die zweistimmig mit, besser vierstimmig ohne Orgel vorgetragen werden können, recht gute Empfehlung. Sie sind nicht sentimental, aber innig empfunden.

Das Wiegenlied der heiligen Maria von **F. Fenn** (Seite 32) ist leicht und gefällig mit Pianofortebegleitung im häuslichen Kreise.

Die Papsthymne (Seite 32), für welche **Karl Gerok** Wort und Weise in 3 Strophen erfunden hat, ist von **Lambert Streiter** wirkungsvoll harmonisiert und eignet sich für Massenvortrag. Mit Klavierbegleitung 60 ₰, einstimmiger Chor 10 ₰, bei 100 Exemplaren 6 ℳ, bei 200 Exemplaren 10 ℳ, bei 500 Exemplaren 20 ℳ, Streichorchester oder Militärmusik à 2 ℳ.

Vier Marienlieder nebst *Tantum ergo* für Sopran und Alt mit Begleitung der Orgel von **W. Hohn**, Op. 2. Montabaur, Wilhelm Kalb. 1909. Partitur 1 ℳ 60 ₰, 2 Stimmen à 25 ₰. Für die einfachsten Chorverhältnisse und auch von Kinderstimmen vorgetragen wirken die andächtigen Lieder mit *Tantum ergo* sehr erbaulich und werden sicher die Maiandachten zieren.

— — Preis des Schöpfers. (Gedicht von Chr. F. Gellert.) Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Klavier und Orgel oder Harmonium von **W. Hohn**, Op. 6. Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 2 ℳ, 4 Stimmen à 20 ₰. Ein imposanter Männerchor mit feindurchdachter Abwechslung zwischen Tenor- und Baßsoli, majestätischer Begleitung und kunstvoller Anwendung eines Terzetts, dem sich der Chor im *Allegro*, *Largo* und *Maëstoso* anschließt; verbürgt außerordentlich schöne Wirkung im Konzertsaal, in Priester- und Lehrerseminaren.

Die acht geistlichen Lieder von **Hans Kases** (Seite 32) sind für den Familienkreis bestimmt und klingen freundlich und angenehm unterhaltend.

P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn schuf das Oratorium „Die sieben letzten Worte Christi am Kreuze." (Seite 32.) Als Solisten sind Sopran (Historia), Bariton (Christus) und Baß (Dismas und Longinus) tätig; die übrigen Nummern besorgt der Chor (gemischter und Männerchor) und das große Orchester. Der rührige Verleger hat Urteile der Presse (Cölnische Volkszeitung, Bamberger Volksblatt — Tageblatt und — Neueste Nachrichten usw.) beigelegt. Das Textbuch ist in lateinischer Sprache, aber auch in englischer und deutscher erschienen, das Werk selbst Alfons XIII., König von Spanien, gewidmet. Die Aufführungen in München und Ingolstadt haben in der Presse ganz verschiedene Beurteilungen gefunden. Nicht ein Blick, sondern das Studium des Klavierauszuges zwingt den Referenten zu dem Urteile, daß die Schwierigkeiten der Aufführung, zumal im Orchesterpart, in keinem Verhältnis zu dem Erfolge stehen, den man sich aus dem bombastischen Tongewirre der Singstimmen und Instrumente erwarten möchte. Referent hält das ruhige und objektive Urteil des Korrespondenten der „Augsburger Postzeitung", der sich höflich aber ablehnend verhält, sowie die scharfe Kritik von Dr. W. Widmann (ebendort), für zutreffend. Durch Hypnose und Suggestion wird in unserer Zeit keine nachhaltige Wirkung erzielt.

Der vierstimmige Männerchor von **Franz Nekes** (Seite 32): „Wir wollen wahre Christen sein", ist ein herrliches Gelöbnis tatkräftigen und überzeugten christlichen Glaubens und für Massenchor berechnet.

Von **Peter Piel** (Seite 33) wurde das im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 2133 und 2134 aufgenommene Op. 79 und 80 in einer neuen Ausgabe für eine Gesangsstimme mit einigen Änderungen in der Transposition und in den Vorspielen besorgt. Für die innigen Verehrer des heiligen Franz Seraph und des heil. Antonius von Padua und die große Familie des III. Ordens ist diese Sammlung überaus wertvoll und inhaltreich. Während die erste Ausgabe für zwei Stimmen eingerichtet war, ist die vorliegende in der Einstimmigkeit viel brauchbarer und praktischer. Das Andenken an den frommen Meister erneuert sich lebhaft.

Digitized by Google

Das für Knabenstimmen komponierte *Ave Maria* von **Fr. Rafael** hat **Rudolf Weinwurm** für gemischten Chor arrangiert. Bosworth & Co., Leipzig. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰. Es ist gar süß, aber sehr wohlklingend ausgefallen, gehört jedoch nicht in die Kirche, auch nicht bei Maiandachten.

Die beiden Nummern des Op. 79 von **Jos. Reiter** (Seite 33), nämlich das *Tantum ergo* und *Ave Maria* für Männerchor sind im Liedertafelstile geschrieben und ohne besonderen musikalischen Wert, zumal wenn die Dynamik mangelhaft sein würde.

Das Oratorium von **Friedrich Seitz** (Seite 33) enthält schöne Momente in Rezitativen Solis (Evangelist, Pilatus, Christus), Arien (Tenor und Sopran) dem Soloterzett und -Quartett und Chören. Die Musik des städtischen Musikdirektors in Kufstein ist nicht unedel und zeugt von guter Schule; er hat dieselbe zunächst für seine lokalen Bedürfnisse komponiert, speziell zur sogenannten Grabmusik am Charfreitag. Gegenüber ähnlichen Darbietungen und Produktionen aus früherer Zeit kann diese „Passionsmusik", welche in erster Linie leicht aufführbar und von nicht zu großem Umfange ist, als dankbar und wirkungsvoll beurteilt werden, aber dem liturgischen, ich möchte sagen kirchlichen Sinne fällt es schwer, im Gotteshause und noch dazu am Charfreitag sich zu einem Konzerte einzufinden, wobei am Ende nur der musikalische Effekt, ein Ohrenschmaus und die liebe Neugierde die Haupttriebfedern sind. Da nehme man lieber einen Konzertsaal, natürlich ohne Restauration und das Klavier, wenn nicht das volle Orchester besetzt werden kann. Ein Oratorium im historischen Sinn ist ja das Werk doch nicht, wenn auch der Text recht gut und passend gewählt ist, und die Musik sehr stimmungsvoll und würdig genannt werden darf.

Zwei Trauergesänge für vierstimmigen Männerchor von **R. Unger**, Op. 23. a) „Ruhig ist des Todes Schlummer" (Gedicht von Emilie von Berlepsch). b) „Errungen ist das schönste Ziel" (Text und Melodie von M. Volkmer). Breslau, A. Kothe. Partitur 80 ₰, Stimmen 80 ₰. Jede Nummer hat drei Strophen, und können die beiden Trauerweisen passend und wirkungsvoll nach den liturgischen Begräbnisgesängen zur Ehrung des Verstorbenen oder zum Trost der Hinterbliebenen vorgetragen werden.

Eine schöne und andächtige Kompositon des Textes: „Seele Christi heilige mich!" ist der dreistimmige Frauenchor mit Orgel oder Harmoniumbegleitung von **J. Verheyen** (Seite 33).

Hermann Wesseler, Op. 52. „Der heilige Ludgerus. (Dichtung von Margareta Schlichter. Oratorium für Soli, gemischten Chor, Männerchor und Klavier- oder Orchesterbegleitung mit verbindendem Text und lebenden Bildern. Münster i. W., Bernh. Tormann. 1909. Klavierauszug 4 ℳ 50 ₰. Singstimmen 1 ℳ, Textbuch 20 ₰, Orchesterstimmen in Abschrift. Das Werk ist dem Hochwürd. Bischof Dr. Hermann Dingelstad in Münster zum fünfzigjährigen Priesterjubiläum gewidmet und verdient im Hinblick auf Text und Musik warme Empfehlung, wenn auch die Legende vom heiligen Ludgerus nur ein spezielles Interesse für die Diözese Münster hat. Ein gemischter Chor verherrlicht den Heiligen in der Einleitung. Die Deklamation schildert Ludgers Standeswahl, woran ein lebendes Bild folgt: „Ludger am Sarg des heil. Bonifatius". Ein Solo für Sopran oder Tenor trägt der Schutzengel Ludgers vor; ein gemischter Chor der Engel schließt sich in einfachster Weise an. Darauf folgt Deklamation: „Ludger unter den Friesen" mit lebendem Bilde, „Das Gebet des Heiligen (Bariton oder Tenor) und der Friesen" (Männerchor), Deklamation: „Die Sachsen" mit dem Bild: „Wie Ludger auf dem Schlachtfelde einen Sachsen tauft", unter Einfügung des Kirchenliedes: „Fest soll mein Taufbund immer stehen". Nun wird die heidnische „Drude" (Mezzosopran) eingeführt, welche die „Sachsenkrieger" (Männerchor) zu einem trotzigen Widerstand gegen den Apostel auffordert. — Die Erzählung schildert Ludgers Tätigkeit an der Domschule zu Mimigernefort (alter Name für Münster). Sopran und Alt singen das Ludgeruslied. Nach der Schilderung der Bischofsweihe Ludgers zu Aachen durch den Erzbischof von Cöln in Gegenwart Karls des Großen folgt das Reiselied von Ludgers Schutzengel und ein Willkommgruß des Bischofs durch die Sachsen (gemischter Chor). Zum Schluß folgt nach der Schilderung von Ludgers Tod ein gut gearbeiteter, musikalisch und rhythmisch packender gemischter Chor zu Ehren des heil. Ludgerus.

Die Musik ist nicht zu kompliziert, eine Aufführung mit alleiniger Begleitung von Klavier ohne besondere Schwierigkeit, das ganze Werk eine willkommene Gabe für die katholischen Vereine, welche ihre musikalischen Kräfte, besonders in der Winterszeit, zu edler, religiöser Musik sammeln wollen, um auf diese Weise neue Anregung zur Kunst und Erbauung zu geben.

II. Gesänge weltlichen Charakters: Die fünf Männerchöre von **A. Bauckner** (Seite 32) enthalten gerade nichts, was gute Sitten beleidiget oder die Kunst fördert, es ist eben profane, aber teuere Unterhaltung.

Sehr bewährt hat sich das Liederbuch für Schulen, ursprünglich von **G. Damm** herausgegeben, in der 28. Auflage neu bearbeitet von **Bernhard Schneider** in Dresden (Seite 32). Für die Unterstufe sind 39 einstimmige, für die Mittelstufe zweistimmige Lieder von Nummer 40—103 gegeben, für die Oberstufe sind die Nummern 104—201 im zwei- und dreistimmigen Satz, sowie zum Schluß zwanzig zwei-, drei- und vierstimmige Kanons verschiedener Autoren und Epochen mit Noten abgedruckt. Sonniger Humor und sinniger Ernst wechseln miteinander; die Notation regt an, das bloße Auswendiglernen nach dem Gehör recht bald abzugewöhnen. Die Tonarten mit mehr als drei Vorzeichnungen sind ausgeschlossen.

Das „Heimattal" von **W. Gößler** (Seite 32) wiegt sich im Volkston.

Op. 20 von **Oskar Schwarz** und die „Morgenwanderung" von **Jos. Pilland** (Seite 33) verdienen unter die „beliebten" Männerchöre gezählt zu werden.

Digitized by Google

Zwei gemischte Chöre von **Jos. Pilland** (Seite 33), darunter der schöne dreistimmige Satz (Mezzosopran, Tenor, Baß) „Weihe der Nacht", verdienen nach Text und Dichtung alle Beachtung.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von **Max Pracher.** Op. 18, „Wenn der Morgen früht" (Gedicht von Nataly Eschstrut) Preis 1 ℳ; Op. 20a, Vision: „Durch des Frühlings schimmernde Blütenpracht" (Gedicht von Professor Weidenbach) Preis 1 ℳ 20 ₰; Op. 22, Geborgen: „Ich trieb dahin im Wirbelwind" (Gedicht von J. Schiff) Preis 1 ℳ 20 ₰. Leipzig, P. Pabst. Die drei Lieder sind, ähnlich wie die S. 33 angekündigten, gefällig und für Dilettantenkreise, die nach Neuheiten streben und vor hohen Preisen nicht zurückschrecken, ohne Zweifel sehr willkommen.

III. Instrumentale Kompositionen: Zwei Bearbeitungen von Mozartschen Ouvertüren, nämlich zu: Il Rè Pastore und zu Lucio Silla für Streichorchester, vierhändig, Klavier und Orgel oder Harmonium besorgte **Max Burger.** Berlin-Großlichterfelde, Chr. Friedr. Vieweg. Jede Ausgabe: Partitur (zugleich Orgelstimmen) 1 ℳ 50 ₰, Klavierstimmen 1 ℳ, 5 Stimmen der Streichinstrumente (à 30 ₰) 1 ℳ 50 ₰, bei Lucio Silla (à 25 ₰) = 1 ℳ 25 ₰. Für die musikalische Jugend an Anstalten, Seminarien, Instituten und für Kreise von Musikfreunden, denen größere Werke nicht zugänglich sind oder zu viele Schwierigkeiten bereiten, sind diese sorgfältig redigierten, in voller Partitur schön gestochenen Bearbeitungen des erfahrenen Musiklehrers sowohl vom musikalischen als auch pädagogischen Standpunkte aus aufs freudigste zu begrüßen und aufs wärmste zu empfehlen. Wenn der Dirigent auf das Sorgfältigste darauf besteht, die dynamischen Angaben für die Streichinstrumente gewissenhaft ausführen zu lassen, wird er mit seinen jungen Kräften herrliche Effekte erzielen, den schlummernden Sinn für schönen Ton und präzise Rhythmik wecken und bei Aufführungen vor größerem Publikum ein künstlerisches Ensemble herausbilden.

Umb. Giordano (Seite 32) publizierte drei Meisterouverturen in moderner Partitur, d. h. er bedient sich für alle Orchesterstimmen nur des Violin- und Baßschlüssels, auch für die Viola, für die Klarinetten, Hörner und Tromben, so daß auch die Transpositionsinstrumente sich dem Auge so darstellen, wie sie dem Ohre klingen. Dieses System wurde vom didaktisch-musikalischen Kongreß des Konservatoriums Verdi in Mailand im Dezember 1908 genehmigt, und will das Lesen der Orchesterpartituren wesentlich erleichtern. Stich und Ausstattung sind den sogenannten Payne-Ausgaben nachgebildet, sehr deutlich, bequem und schön.

Ein nettes Stück für musikalische Unterhaltung ist **C. Hegmanns** Mazurka für Pianoforte (Seite 32).

W. Hohn, Op. 3. Variationen über das Weihnachtslied „O du fröhliche" für Streichquartett. Preis der 4 Orchesterstimmen 1 ℳ.

— — Op. 4. Reminiszenz. *Adagio cantabile* für Violine, Violoncello, Harmonium (Orgel) und Klavier. Partitur 1 ℳ, 3 Stimmen à 20 ₰. Für pädagogische Zwecke und zur Anregung für die Übung in der Kammermusik und die Pflege des bildenden Quartettspieles in musikalischen Familien, in Instituten, Präparandien usw. sind diese beiden Op. 3 und 4 des gewissenhaften Lehrers sehr warm zu empfehlen.

Als ein sinniges Andenken an den unsterblichen Genius **W. A. Mozart** muß ein „Notenbuch Wolfgangs als achtjährigen Komponisten" mit Applaus begrüßt werden (Seite 32). Der Herausgeber hat ein paar verbessernde und kritische Bemerkungen am Schluß der 43 überraschend originellen Kompositiönchen angefügt, wo wirkliche Versehen und Flüchtigkeiten vorlagen. Die Biographen Mozarts erzählen uns die schönsten Geschichten von dem Wunderknaben. In diesem eleganten im Stile des 18. Jahrhunderts ausgestatteten Hefte besitzen wir lehrreiche Beispiele von der blumigen, klaren, kindlichen und schnurrigen Phantasie des gottbegnadeten Kindes, das sich zu jenem Meister ausbilden konnte, der in der Musikgeschichte stets ein schimmernder Stern in der Milchstraße bleiben wird.

Die drei Weihnachtsstücke von **Jos. Sluničko** (Seite 33) sind für Violine in der 1. Lage und Pianoforte einfach, stimmungsvoll und von edlem Klange.

IV. Harmonium- und Orgelkompositionen: Die zehn Vortragsstücke des Domorganisten von Mailand **Ad. Bossi** (Seite 33) sind wohl zunächst für Harmonium gedacht, eignen sich jedoch auch für Orgeln, die reichen und feinen Registerwechsel ermöglichen, weniger bei liturgischen Anlässen, sehr wohl aber bei Orgelprüfungen und -Konzerten. Das chromatische Element wiegt vor; eine nicht mehr mittelmäßige Technik ist zu guter Wirkung unentbehrlich.

Die zwölf Nachspiele von **Erb** sind über beliebte geistliche Gesänge komponiert (Seite 33) und bekunden Herrschaft über technische Formen, welche der Chromatik nur nebenbei einige Konzessionen gestattet, die die Gesamtwirkung ernster Ruhe nicht beeinträchtigen.

Die ersten 2 Hefte der Orgelstücke von **Jos. Gruber** (Seite 33) bieten nicht zu umfangreiche Festpräludien, welche den gewandten und erfahrenen Organisten erkennen lassen. Sie sind nicht zu schwer, halten sich in den üblichen Grenzen und können phantasiearmen Orgelspielern auf mittlerer Stufe der Technik skrupellos empfohlen werden.

Die Sonate von **A. J. Monar** (Seite 33) auf drei Liniensystemen beginnt mit einem *Allegro maestoso,* setzt eine dreimanualige Orgel voraus und ist mit dynamischen Angaben reichlich geschmückt. Das folgende *Andante* ist ein herrlicher Zwischensatz zu einem interessanten *Allegro moderato,* in welchem kontrapunktische und imitatorische Formen und Figurationen wirkungsreiche Verwendung finden.

F. X. H.

Digitized by Google

Haydn-Zentenarfeier in Wien vom 25. bis 29. Mai.

„Bei der unter dem Allerhöchsten Protektorate Sr. Majestät Kaiser Franz Joseph I. enden Haydn-Zentenarfeier sollen Kunst, Wissenschaft und Geselligkeit vereint den, um eine den Manen des großen Meisters würdige Feier zu veranstalten. Es den historische Konzerte und ferner Aufführungen von Werken Joseph Haydns finden und zwar von Werken auf allen Gebieten, geistlichen und weltlichen, auf en er schöpferisch tätig war. Zur Mitwirkung sind die ersten künstlerischen Körchaften von Wien herangezogen, wie die K. u. K. Hofkapelle, die Hofoper, die harmoniker, der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, die Singakademie, Wiener-Männergesangverein, der Schubertbund, der a cappella-Chor, Quartett Rosé andere. Als Dirigenten der Aufführungen werden fungieren: Hofoperndirektor x von Weingartner, Hofkapellmeister Karl Luce, Hofopernkapellmeister Franz Schalk, zertdirektor Ferdinand Loewe, Professor Eugen Thomas. Als wissenschaftlicher zentrationspunkt der Feier wird der Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft 25. bis 29. Mai tagen. Es werden allgemeine Vorträge und Sektionsberatungen halten. Die Sektionen gliedern sich nach folgenden Gebieten: I. Musikgeschichte; Musikalische Ethnographie; III. Theorie, Ästhetik, Didaktik; IV. Bibliographie und anisationsfragen (mit einer Unterabteilung für: Musikalische Länderkunde); V. Kirmusik: a) katholische, b) evangelische (mit einer Unterabteilung für: Orgelbauen). Zur Leitung der Sektionsberatungen sind Herren ausersehen, die sämtlich t Österreicher sind, während die Österreicher sich mit der Vorbereitung und Einung der genannten Sektionen begnügen.

An geselligen Veranstaltungen sind verschiedene Empfänge in Aussicht genommen, den Verkehr mit allen Kreisen der Wiener Gesellschaft ermöglichen werden. Auch der Besuch denkwürdiger Stätten in Aussicht genommen: Zentralfriedhof (Ehrener), Museen (Gesellschaft der Musikfreunde), Hofmuseen (Privatsammlungen), ferner Ausflug nach der einstigen Stätte des künstlerischen Wirkens Joseph Haydns, den tensitz der Familie Esterhazy in Eisenstadt.

Der Kongreß ist für jedermann zugänglich, nicht bloß für die Mitglieder Internationalen Musikgesellschaft.

Anmeldungen werden entgegengenommen im Musikhistorischen Institut der K. Universität Wien IX., Türkenstraße 3, von welchem über Verlangen die Anmelgsformulare samt Programm, Kongreßordnung und Verzeichnis der Vorträge gratis endet werden."

Zu dieser Mitteilung aus Wien erhielt die Redaktion nachfolgende Notiz zugesendet, sie gerne Aufnahme gewährt: „Bei der Haydn-Zentenarfeier und dem Kongreß Internationalen Musikgesellschaft in Wien diene zur Nachricht, daß die Sitzungen V. Sektion für Kirchenmusik am 28. und 29. Mai in der K. K. Universität statten; dortselbst werden auch die Vorträge der Sektion gehalten. Der Vortrag über ral von Universitätsprofessor Dr. Peter Wagner, Freiburg (Schweiz), zu dem die ediktiner der Beuroner Kongregation aus Seckau die musikalische Illustration geben den, findet im kleinen Festsaal der Universität statt. Zu recht zahlreicher Anteilne ladet im Namen des Kongreßkomitees höflichst ein."

Regensburg. Dr. K. Weinmann, Leiter der Sektion für kath. Kirchenmusik.

Konzert im Pensionat „Stella Matutina" in Feldkirch.

Wie alljährlich, so auch heuer, erfreute uns die *„Stella Matutina"* am Fastnachtssonntag mit hervorragenden musikalischen Aufführung. Wir hörten in den letzten Jahren die Oratorien son" und „Israel in Ägypten" von Friedr. Händl, „Schöpfung" und „Jahreszeiten" von J. Haydn, s" und „Paulus" von Mendelssohn und „Christophorus" von Jos. Rheinberger. Heuer galt es 00. Todestag unseres lieben Papas Joseph Haydn zu feiern. Ich sage mit Absicht und Freude, res lieben Haydn, denn er war Österreicher mit Leib und Seele, liebte sein Vaterland und seinen

Digitized by Google

Kaiser, für den er die unvergängliche schöne Hymne „Gott erhalte“ in hart bedrängter Zeit als Gebet zum Himmel emporsandte. Dies Lied allein hätte genügt, seinen Namen für alle Zeiten in die Herzen der Völker Österreichs einzugraben. Papa Haydn war aber auch ein frommer Katholik, der seiner Kirche in Not und Armut, wie auch in glücklichen Tagen treu blieb bis zu seinem Ende. Auf alle Huldigungen, die ihm in späteren Jahren von hohen und höchsten Kreisen dargebracht wurden, antwortete er immer nur das eine: „Das habe ich vom lieben Gott empfangen, ihm danke ich alles.“

Es ist bekannt, daß der Meister, wenn ihm beim Komponieren die Ideen schwanden; seine Zuflucht zum Rosenkranz nahm, und im Zimmer auf und ab wandelnd, einige *Ave* betete. Dann frischte sich sein Geist auf und der Himmel sandte ihm neue gute Gedanken. Nie hat dieses frommgläubige Mittel seine Wirkung verfehlt. Er war in seinem Innersten überzeugter Katholik. So steht Papa Haydn vor uns als frommer Katholik, als treuer österreichischer Patriot. Unserer durch raffinierte Reizmittel verwöhnten Zeit gilt der kindlich naive Tonmeister als der Vertreter einer überwundenen Musikepoche. Man rümpft die Nase über seine klare fröhliche Musik, die wie wärmender Sonnenschein das Herz erfreut, und wie frischer Bergquell aus dem frommen, kindlichen Gemüt daherquillt, alle Herzen erfreuend und erfrischend. Man will vergessen, daß Joseph Haydn einer der größten und genialsten Tondichter war, der durch sein rastloses Arbeiten den wichtigsten Kunstgattungen der Sonate, dem Quartett und der Symphonie, die vor ihm noch wenig ausgebildet waren, neue Form und Inhalt gab. Unser heutiges Orchester ist seine Schöpfung. Auf ihn bauten Mozart, Beethoven, ja alle Meister bis auf unsere Tage. Deshalb darf unsere Zeit seine eminent kunsthistorische Bedeutung nicht vergessen, und ist es eine Pflicht des Dankes und der Pietät im Jahre seines 100. Todestages sein Andenken durch Vorführung seiner bedeutendsten Werke nicht nur in Österreich, dessen Stolz er ist, sondern in der ganzen musikalischen Welt zu feiern. Der große Haydn verdient es im vollem Maße. Es freut mich deshalb, daß auch die weltberühmte Studienanstalt *„Stella matutina“* in Feldkirch am Fastnachtssonntag in ihrem heurigen Konzerte einige bedeutende Kompositionen unseres großen Meisters Haydn in vollendeter Weise zur Aufführung brachte. Das Programm war aus folgenden Tondichtungen von Joseph Haydn zusammengestellt: 1. Symphonie in *D*-dur für Orchester; 2. „Die Worte des Erlösers am Kreuze“, Oratorium für Soli, Chor und Orchester; 3. Chor aus dem Oratorium „Die Jahreszeiten“.

Die Symphonie in *D*-dur gehört schon zu den besten, die Haydn geschrieben, sie ist klar, durchsichtig und herrlich aufgebaut. Haydn steht hier schon auf seiner Höhe. Es war ein glücklicher Griff des Dirigenten, Hochwürd. P. Alfons Braun, diese Symphonie für ein Schülerkonzert zu nehmen. Reiche, schöne Melodien, herrlich durchgeführt, klare Form, Leben und Frische zeichnen den I. Satz aus, während im *Andante* ein elegischer Zug sich geltend macht, der mitunter fast zum leidenschaftlichen Ausdruck kommt, sich schnell verliert, und die liebliche Melodie gewinnt wieder die Oberhand, das Menuett ist kräftig, temperamentvoll, dabei neckisch, und gehört zu einem der schönsten von Haydn. Das Trio ist äußerst lieblich, fröhlich und zart. Das *Finale* beginnt mit einem Thema, welches an einen Bärentanz erinnert und kroatischen Ursprungs sein soll. Aus diesem Thema entwickelt nun unser Meister herrliche Bilder in verschiedenen Gruppierungen, die fröhlich neckend wie ausgelassene Kinder vorbeitanzen. Hier zeigt sich so recht, mit welcher Leichtigkeit und Formvollendung der Meister das einfachste Thema zu einem herrlichen Bilde gestalten kann. Doch am Schlusse des *Finale* kehrt an Stelle kindlicher Fröhlichkeit der Ernst, ja fast ein wehmütiger Zug wieder ein. Man glaubt, daß Haydn diese herrliche Symphonie unter dem frischen Eindruck des Hinscheidens seines geliebten Freundes Mozart geschrieben habe, zu welcher Annahme einige Anklänge an Mozarts „Don Juan“ und „Figaros Hochzeit“ berechtigen. Die Aufführung dieser Symphonie von Seite des Schülerorchesters, das nur durch einige Lehrer verstärkt war, darf als eine sehr gute bezeichnet werden. Die zweite Nummer „Die Worte des Erlösers am Kreuze“ war die Glanznummer des Programmes, denn hier vereinigte sich Chor und Orchester zu einer bedeutungsvollen, schwierigen Aufführung. Haydn selbst erklärte öfter diese Arbeit als eine seiner gelungensten. Der Meister erzählt, daß er von einem Domherrn in Cadix einmal ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen. In der Kathedrale zu Cadix wurde in der Fastenzeit eine Andacht in folgender Weise gehalten: Die Wände, Fenster und Pfeiler waren mit schwarzem Tuche überzogen, und nur eine in der Mitte hängende Lampe erleuchtete das Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden die Türen geschlossen und jetzt begann die Musik. Nach einem passenden Vorspiel für Orchester bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte Jesu am Kreuze aus und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab und fiel kniend vor dem Altare nieder. Diese Pause füllte die Musik aus. Der Bischof bestieg zum zweiten, dritten Male usw. die Kanzel und jedesmal fiel das Orchester am Schlusse der Rede wieder ein. Diese nicht leichte Aufgabe hatte Haydn glänzend gelöst. Im Anfange nur für Orchester geschrieben, hat Haydn erst später, nach seiner zweiten Londoner Reise die Umarbeitung in die Kantatenform vorgenommen. Auf der Rückfahrt von London soll der Meister in Passau sein Werk mit Singstimmen gehört haben. Die Idee gefiel ihm; „aber“ sagte er; „die Singstimmen, glaube ich, hätte ich besser gemacht.“ Er ließ sich von van Swieten einen Text schreiben, und gab dem Werke so seine endgültige Gestalt. Jedem Satze geht ein kurzer 4st. Gesang im Choralton voraus. Dann setzt der Chor mit dem Orchester ein und vertieft sich in Wort und Ton in den Gedanken des anfangs ausgesprochenen Wortes — es ist, wenn ich so sagen darf, eine Betrachtung des ausgesprochenen Wortes. Hier ist nun Haydn groß, groß in der Auffassung und Hingabe an die letzten Worte Christi am Kreuze, groß in der Meisterschaft der Führung des Chorsatzes in den einzelnen

Digitized by Google

Stimmen und der selbständigen Führung des Orchesters zu den Singstimmen. Wie herrlich ist die 3. Nummer über das Wort Jesu: „Frau, siehe hier deinen Sohn und du siehe hier deine Mutter", und die 5. Nummer: „Ach mich dürstet". Es würde mich zu weit führen, in die einzelnen Schönheiten dieses Werkes einzugehen. Ich stehe nicht an, dieses Werk Haydns als eines seiner bedeutendsten anzusehen. Es war nicht zu wundern, daß der Pensionatschor, 80 Stimmen, der von jeher so Vorzügliches leistet in der Vorführung wahrhaft kirchlicher, ernster Kirchenmusik, auch diese sehr schwierigen Partien mit einer Leichtigkeit und Sicherheit vortrug, die jeden Zuhörer in Verwunderung setzte. Nur hätte ich gewünscht, daß das Tempo etwas langsamer genommen worden wäre und die *pp* schwächer. Aber dazu gehört Charfreitagstimmung und woher soll eine so muntere Sängerschar dieselbe am Fastnachtssonntag nehmen! Die Orchesterbegleitung war diskret und sauber. — Den Schluß des Konzertes bildete der großartige Schlußchor des Frühlings aus dem Oratorium „Die Jahreszeiten" von Haydn. Mit wuchtigen Akkorden beginnt der Chor: „Ewiger, mächtiger, gütiger, Gott", dem ein liebliches Soloterzett folgt. Und nun beginnt die meisterhaft aufgebaute Fuge mit dem kräftig, breit angelegten Thema, das an Händel erinnert; Stimme für Stimme nimmt den Gedanken auf und preist in immerfort steigendem Jubel den Schöpfer mit den Worten „Ehre, Lob und Preis sei dir, ewiger, mächtiger Gott". Das war nun ein brillanter Schluß für das Konzert, von mächtiger Wirkung, der jeden Zuhörer begeisterte. Reicher Applaus lohnte den Dirigenten, die Sängerschar und das Orchester. Es waren 120 Mitwirkende im Chor und Orchester.

Unter dem zahlreichen, feinen Publikum, das in den Fastnachtstagen immer sehr zahlreich zum Besuche ihrer Söhne herbeiströmt, sahen wir auch Seine Kaiserliche Hoheit Erzherzog Salvator und dessen erlauchte Gemahlin mit zwei Prinzessinnen und zwei Prinzen, sowie Seine Bischöfl. Gnaden, Weihbischof Dr. Joseph Egger.

Feldkirch (Vorarlberg). Wunibald Briem.

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. ⊙ **Düsseldorf.** In dem Jubeljahre des Heiligen Vaters komponierte **Joh. Plag** eine *Missa festiva* für vierstimmigen Männerchor mit obligater Orgelbegleitung, die durch Msgr. de Waal in Rom dem Heiligen Vater überreicht wurde, mit der Bitte, die Widmung gnädigst annehmen zu wollen. Vor einigen Tagen erhielt der Komponist ein eigenhändiges Schreiben des Heiligen Vaters, folgenden Inhalts: *„Dilecto filio Joanni Plag ob praeclarum opus Missae festivae religiose musicis numeris aptatae Nobis dicatum gratulantis, grati et benevolentis animi testem, apostolicam Benedictionem amantissime in Domino impertimus."*

Ex aedibus Vaticanis, die 6 Aprilis 1909. *Pius, P. P. X.*

(Herzlichen Glückwunsch! F. X. H.)

2. = *Corrigenda* in *Musica sacra* Nr. 3: Seite 35, Zeile 7, *„continu"* statt *„continée"*; Zeile 12. letztes Wort „ihn" statt „sie"; Zeile 14 „in dem" als ein Wort; Zeile 31 „welche die St. Galler", statt „den die"; Zeile 40 *„rythme"* (französisch) statt „rhythme".

Corrigenda in *Musica sacra* Nr. 4: Seite 42, Zeile 39, „rezitativisch" (statt „rezitatorisch"); Seite 42, Zeile 6 von unten, „nicht" gehört zur folgenden Zeile und ist dort vor das erste Wort („enthalten") zu setzen; Seite 43, Zeile 13 von unten, „seinen fortwährenden" (statt „einen"); Seite 44, Zeile 4, „Einzelzeiten" (statt „Einzelheiten"); Seite 45, letzte Zeile des Haupttextes, „äußerlichen"; Seite 46, Zeile 6 (des Haupttextes) von unten „Verharren", statt „Verlassen". L. Bonvin, S. J.

3. **Inhaltsübersicht von Nr. 4 des Cäcilienvereinsorgans:** Vereins-Chronik: Jahresberichte der Diözesan-Cäcilienvereine Passau und Regensburg; Charwochenprogramm des Regensburger Domchores; Aufführungen der katholischen Kirchenchöre an der Lazaristen-, K. K. Universitäts- und italienischen Kirche in Wien, nebst Charwochenprogramm derselben; Charwochenprogramm der Propstei-Stadtpfarrkirche St. Jakob in Innsbruck; XII. Kirchengesangsproduktion des Cäcilienvereins des Kantons Luzern in Großwangen; „Eingesandt" aus der Diözese Chur. — Ein Dekret der Ritenkongregation über einige Orchesterinstrumente in der Kirchenmusik. Von P. L. Bonvin, S. J. — Vierteljahresrundschau der deutschen kirchenmusikalischen Zeitschriften. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Jak. Obrechts Werke; G. F. Händels, J. Haydns, L. Spohrs Werke; Amsterdam; Wurzel deutschen Volksgesangelendes. — Inhaltsübersicht von Nr. 4 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 4, sowie Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 103—200, Nr. 3680a—3693.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.

Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1909. Regensburg, am 1. Juni 1909. Nr 6.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: Kunstfragen; P. Alfons Braun, S. J.; Ludw. Ebner; Michael Haller (5); W. Hohn; Friedrich Koenen; F. X. Mayer; Ign. Mitterer; Joh. Gg. Meuerer; Franz Nekes; Johann Plag; Jos. Schiffels; August und Georg Schmidlin; Julio Valdés; Fr. Witt; Gg. Zoller. — *Liturgica:* Litanei zu Ehren des heiligen Joseph. — Plaudereien zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau. — Aus fernen Landen. — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Aufführung von E. Tinels „Franziskus" in Gleiwitz; Noch ein Jubiläum; R. Illes Akkordtabelle „Praktikus"; Passau. — Inhaltsübersicht von Nr. 5 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 6 und Musikbeilage 1 bis 8, bestehend aus der *Missa XIV* von Bruno Stein, Op. 48.

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

Unter dem Titel „Kunstfragen" erschien in der „Augsburger Postzeitung" vom 19. Mai d. J. ein Artikel von H. Buchner, den die Redaktion der *Musica sacra* als passende Einleitung zu den Referaten über Kirchenmusik mit einigen Auslassungen abdrucken läßt.[1]) Wenn auch diese Worte mit besonderem Hinblick auf die moderne Kunst in Plastik und Malerei gesprochen worden sind, so können sie doch auch für die Kirchenmusik als Kriterien gelten, denn die Malerei entnimmt das Wort „Ton" der Musik, die Musik aber das Wort „Farbe" der Malerei. Für die Kirchenmusik fällt noch ein neues Moment in die Wagschale — der liturgische Text, sowie der Umstand, daß auch bei guter „Zeichnung" von seite des Komponisten durch den Vortrag der Ausführenden auch die „Farbe" geschaffen werden muß.

[1]) „Die Kunst soll nicht bloß für die Reichen, sie soll für alle da sein." — „Die Farbe allein tut es nicht, soll ein Bild nicht aus lauter Farbenflecken bestehen." — „Sogenannte Kunstwerke sind oft weiter nichts als Farbenklexe." — „Jetzt sagt man, daß die Farbe allein das Richtige sei. Ich sage: Farbe und Zeichnung vereint, das ist das Richtige!"

Das sind richtige Worte zur richtigen Zeit und von der richtigen Persönlichkeit. Mancher wird dem Prinzen Ludwig die Berechtigung, vor der Öffentlichkeit über große Kunstfragen sich autoritativ zu äußern, aus dem Grund absprechen wollen, weil der Prinz trotz seines hohen Kunstsinnes eben doch ein Laie, d. h. kein Angehöriger der berufsmäßigen Kunstkritik oder Kunstpädagogik oder ausübender Künstler sei. Sehr mit Unrecht. Die Kunstkritik ist ebensowenig ein Monopol der zünftigen Kunstrichter, als sie ein Vorrecht der ausübenden Künstler ist. Herder hat hierüber geschrieben: „Der erste Kunstrichter war nichts mehr als ein Leser von Empfindung und Geschmack. Er weidete sich an den Schönheiten und den Erfindungen seiner Vorgänger, den Bienen ähnlich, die den Saft und das Blut der Blumen trinken, ohne doch wie die Raupen und Heuschrecken, kunstrichterische Gerippe der Pflanzen zurückzulassen. Er war jenem unbeschuldigten Paar gleich, dem sich im Garten des Vergnügens jede Frucht des Schönen und Guten darbot, ehe es vom philosophischen Erkenntnisbaum genascht hatte. Es hat in der Literatur auch ein Alter gegeben, da die Weisheit noch nicht System, die Erfahrungen noch nicht Versuche waren; statt zu lernen, was andere gedacht, erhob man sich selbst zum Denken. Vielleicht verdient dies auch den Namen eines goldenen Zeitalters" . . .

Was Herder hier mit spezieller Beziehung auf die Literaturkritik sagt, gilt von der Kunstkritik ganz allgemein. Und solange die bildenden Künste die Aufgabe haben, die Natur in ästhetischer Verfeinerung darzustellen, halten wir es mit Hans Sachs im ersten Akt von Wagners „Meistersingern":

„Ob ihr der Natur
Noch seid auf rechter Spur,
Das sagt euch nur,
Wer nichts weiß von der Tabulatur!"

Digitized by Google

Die Herz Jesu-Litanei[1]) von **P. Alfons Braun**, S. J. ist für gemischten Chor mit Orgelbegleitung abwechslungsreich, jedoch einfach komponiert. Die Versikel 4—7 werden vom Sopran mit Alt ad lib., 8—10 vom Alt, 19—23 vom Sopran, 24—29 vom Tenor, 30—33 vom Baß, 34—40 vom Sopran mit Alt ad lib. als Soli deklamiert, der Chor antwortet unisono mit Orgelbegleitung oder vierstimmig ohne Orgel, so daß eigentlich die ganze Litanei auch von schwächeren Chören einstimmig vorgetragen werden kann. Das bekannte *Cor Jesu Sacratissimum* (nach der stillen Messe) ist als Altsolo mit Orgel und dem vierstimmigen *Miserere nobis* ohne Orgel als Anhang beigegeben.

Von **L. Ebners** Op. 45, Cäcilienmesse für 2 gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2247) ist eine zweite Auflage erschienen.[2])

Von **Mich. Hallers** Werken hat Op. 6a, die *Missa Assumpta est Maria* für 4 Männerstimmen mit Orgel- oder Posaunenbegleitung, die 5. Auflage erlebt.[3]) Sie steht im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 309.

— — Zu seinem Opus 9 *(Missa V)* zweistimmiges Requiem mit Orgelbegleitung (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 372) schrieb er als erstes Supplement das Responsorium *Libera* in gleicher Besetzung (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2609), von dem eine 3. Auflage erschienen ist, und fügte nun als zweites Supplement die vollständige Sequenz *Dies irae*[4]) in gleichem Stile als willkommene Gabe an.

— — Von dessen Op. 50 *Cantiones variae de Ss. Sacramento*[5]) für 2 gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung wurde die 9. Auflage notwendig (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 1438).

— — Die Herz Jesu-Litanei für 2 gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung, Op. 77 (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2419), liegt bereits in 2. Ausgabe vor.[6])

Gerade die scheinbar berufensten Kunstkritiker, nämlich die produzierenden Künstler selbst, haben am meisten Tendenz in ihrem Urteil, entbehren am meisten der objektiven Betrachtungsweise und huldigen dem leidenschaftlichsten Subjektivismus. Da gibt es Architekten, welche die Gotik in Grund und Boden verdammen, Maler, welche für die Piloty-Schule nur das geringschätzigste Naserümpfen haben, Komponisten, denen die Musik eines Lortzing oder eines Rossini ein Greuel ist. Richard Wagner war bekanntlich herzlich schlecht auf Brahms zu sprechen! Das kommt davon, weil jeder bedeutende Künstler — und nur von diesen ist die Rede — ein einseitiger Spezialist seiner Kunstrichtung und ein Fanatiker seiner Kunstideen ist. Je stärker seine eigenen Kunstideen, desto geringer die Gerechtigkeit, die er fremden Kunstideen angedeihen lassen kann, desto leidenschaftlicher sein Subjektivismus! Gerade die größten Künstler haben ihren Ideenkreis und ihren Stil für unübertreffbar, ja für unnachahmlich gehalten und haben die Überzeugung gehabt, daß die dennoch riskierte Nachahmung ähnliches Unheil bringt wie die Enthüllung des verschleierten Bildes von Sais! Michelangelo z. B. hat von sich gesagt: „Mein Stil ist berufen, Narren zu züchten.“ In der Tat, was unter den Meisterhänden dieses Renaissance-Genies zum unsterblichen Kunstwerk geworden ist, das ist unter den Stümperhänden seiner nachahmenden Epigonen zum lächerlichen Machwerk geworden. Überhaupt ist es ein eigenes Ding, wie die genialen Säkularmenschen, von Michelangelo bis zu Richard Wagner, unbewußt und ungewollt zu einer Schädigung der Kunst beigetragen haben, indem sie einen Kometenschweif kraftloser Epigonen nach sich zogen, die durch ihre unvermögende Nachahmung den Stil ihrer Vorbilder zum guten Teil diskreditierten. Die Sünden der Nachwagnerianer haben der musikdramatischen Kunst im allgemeinen und der Kunst Wagners im besonderen mehr geschadet, als sich der Bayreuther Meister je träumen lassen konnte!

Der scheinbar am meisten berufene Kunstkritiker, der produktive Künstler, ist also in Wahrheit der am wenigsten berufene. Gibt es denn überhaupt einen speziellen „Beruf zur Kunstkritik“? Die Kunstkritik als Beruf, ja! Aber einen speziellen „Beruf zur Kunstkritik“ im Sinne eines angebornen oder immanenten Talents, so wie es einen Beruf zur Malerei, Musik usw. gibt, wird man kaum behaupten können. So bleibt es dabei, daß auch der „Laie“ seine Kunstkritik üben darf, vorausgesetzt, daß er die Kunstdinge mit den Augen des interessierten Idealisten und nicht mit den Brillen des interesselosen Philisters sieht.

[1]) *Litaniae de Ss. Corde Jesu* Choro unisono cum invocationibus 4 vocum inaequalium ad libitum commodatae. Accedit Cantus *Cor Jesu Sacratissimum.* Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 80 ₰, Stimmen à 5 ₰.

[2]) Regensburg, Eugen Feuchtinger. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 2 Stimmen à 30 ₰.

[3]) Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰, Instrumentalstimmen 50 ₰.

[4]) *Sequentia „Dies irae, dies illa“* ad duas voces aequales cum Organo. Supplementum II ad *Missam quintam“* (Op. 9). Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 60 ₰, 2 Stimmen à 15 ₰.

[5]) 1. *Adoremus in aeternum et Psalmus 116;* 2. Psalm 116: *Laudate Dominum;* 3. *Panis Angelicus;* 4. *O salutaris hostia;* 5. *O sacrum convivium;* 6. *Ave verum corpus;* 7. *Sacris solemniis;* 8. *Verbum supernum;* 9. *Adoro te devote;* 10. *O esca viatorum;* 11. und 12. *Pange lingua.* Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 40 ₰, 2 Stimmen à 30 ₰.

[6]) *Litaniae de Sacro Corde Jesu* ad II voces aequales Organo comitante. Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 40 ₰, 2 Stimmen à 40 ₰.

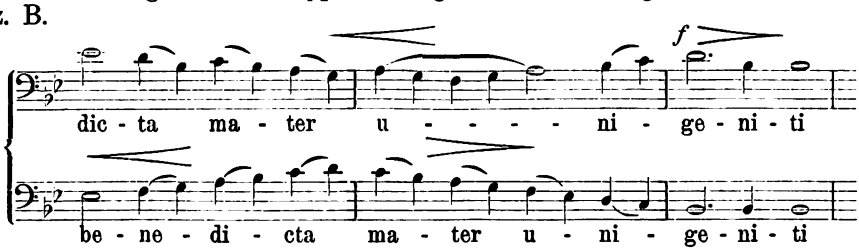
Digitized by Google

Eine neue Messe von **Michael Haller**[1]) ist für die Freunde klassischer Vokal-Kirchenmusik immer ein frohes Ereignis, besonders wenn die liturgischen Meßtexte über eine bereits bestehende Komposition und deren Motive aufgebaut sind, wie bei vorliegender Arbeit. Auf dem Titel ist leider nicht erwähnt, daß dieser sechsstimmigen Messe, welche ähnlich der *Missa Papae Marcelli* Palestrinas vier Männerstimmen als satten Untergrund, sowie einen Sopran und Alt ausweist, das sechsstimmige Offertorium *Ave Maria* mit dem österlichen *Alleluja* beigegeben ist; die Hauptmotive der Messe sind dieser Komposition entnommen und, besonders in *Gloria* und *Credo* weiter durchgeführt. Den Einzelstimmen ist in dieser Festmesse, welche dem gegenwärtigen Oberhirten der Diözese Regensburg Antonius von Henle gewidmet ist, ein größerer Tonumfang zugeteilt, als man in den Hallerschen Werken gewohnt ist. Sopran und 1. Tenor (letzterer im modernen Sinne verstanden) haben das hohe *g* an hervorragenden Stellen mit Leichtigkeit zu nehmen. Übrigens kann das Werk ohne Schädigung der Wirkung auch in *Des-* statt *D-*) dur zur Aufführung kommen. Ein *Benedictus* bis *Hosanna* ist vierstimmig, ein zweites fünfstimmig nach Auswahl komponiert. Die überaus wohlklingende Festmesse, deren Textunterlage mustergültig, deren „Zeichnung und Farbe" klassisch durchgeführt ist, wurde mit Taktangaben und dynamischen Anweisungen genügend, jedoch nicht pedantisch ausgestattet; dem fühlenden Dirigenten bleibt noch Spielraum genug, um seinen Chor und die Zuhörer zur Begeisterung fortzureißen und dieselben bis zum letzten Ton zu fesseln. Ist es Zufall oder Absicht, daß der Kanonikus an der Stiftskirche „Unserer lieben Frau" das Op. 100 (vergl. *Musica sacra* S. 20) als Lauretanische Litanei und Op. 101 als Messe der Mutter Gottes geweiht hat! Möge es ihm gestattet sein, das zweite Hundert seiner der Kirche geweihten Werke nach den hinlänglich bekannten und bewährten Grundsätzen unseren katholischen Kirchenchören darzubieten!

Die 3. Messe von **W. Hohn**[2]) soll, wie der Autor im Vorwort bemerkt, der Einführung in die Kompositionen der Alten dienen. Sie ist für Alt, Tenor, Bariton und Baß geschrieben, kann aber, in *h* oder *c* intoniert, bequem von Sopran, Alt, Tenor und Baß vorgetragen werden. Den Stimmen sind nach melodischer und rhythmischer Seite keinerlei Schwierigkeiten zugemutet. Die Verwendung der höheren musikalischen Formen ist eine sehr glückliche. Auf dem Titel jedoch mußte unbedingt bemerkt werden, daß ein *Credo* nicht komponiert worden ist.

Von der leicht ausführbaren Lauretanischen Litanei für vierstimmigen Männerchor, Op. 25a[3]) von **Friedrich Koenen** (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 669) ist eine 3., nach dem offiziellen Text bearbeitete Auflage erschienen. Es sei bemerkt, daß auf je drei Versikel ein *Ora pro nobis* folgt.

Vom *Stabat Mater*[4]) für fünfstimmigen gemischten Chor komponiert von **F. X. Mayer**, fällt es dem Referenten schwer, ein verwerfendes Urteil zu fällen; dasselbe ist gut gemeint, aber musikalisch schlecht geraten. Es will polyphon sein, läßt Sopran und Alt manchmal sich kreuzen, auch Tenor und Baß, den Zweck jedoch sieht man nicht ein. Rhythmisch wird der Eindruck verdorben durch die vom ersten bis zum letzten Takt schwerfällig und schleppend festgehaltenen und gebalkten Viertelverbindungen wie z. B.



bene-

In diesem lavaartigen Zustande wälzt sich der ganze liturgische Text bald in allen, bald

[1]) *Missa Ave Maria* VI vocum (Cantus, Altus et 4 voc. viril.). Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 70 ₰, 6 Stimmen à 25 ₰.

[2]) Op. 7. *Missa tertia in honorem B. M. V.* ad quatuor voces inaequales. Montabaur, Wilhelm Kalb. 1909. Partitur 1 ℳ 60 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.

[3]) Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 80 ₰, 4 Stimmen à 10 ₰.

[4]) München, Regensburg, Leipzig, Jos. Aibls Sortiment. Preis unbekannt.

Digitized by Google

n einigen Stimmen fortgesetzt dahin. Störende Druckfehler und fehlende Trennungsstriche wollen wir übergehen. Das Ineinanderschieben des Textes hindert sehr oft die Verständlichkeit desselben. Es fehlt hier an der „Zeichnung"; „Farben" sind durch Soli und alle Grade von *pp* bis *ff* eingeschrieben, man weiß aber nicht, warum? Durch olche Dinge wird die harmonisch arme, wenn auch fünfstimmige Komposition ungeöhnlich schwer und bleibt schwerfällig; unter eine historische Stilperiode läßt sie sich icht einreihen.

Von **Johannes Georg Meuerer** liegt eine leichte Messe für eine Singstimme (Umang d^1—d^2) mit Orgelbegleitung vor.[1]) Sie ist würdig, leicht, auch in der Orgelbegleiung, und trägt auch den einfachsten Verhältnissen Rechnung.

Zu **Ignaz Mitterers** Op. 150, Festmesse zu Ehren der heiligen Dreieinigkeit, ür Chor, Soli und Orchester, welche im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 3586 mit Referaten von Dr. J. N. Ahle, Anton Seydler und Jakob Quadflieg Aufnahme gefunden at, ist beim gleichen Verleger[2]) eine von **Christoph Lorenz Kagerer** bearbeitete Orgelstimme erschienen, welche hauptsächlich als Ersatz der Blasinstrumente, d. i. ls Füllstimme zum Streichorchester, dienen soll. Sie ermöglicht jedoch auch eine Aufführung des monumentalen Werkes mit Gesang und Orgel allein, wenn die kleinen mit Str. vorgezeichneten Noten wenigstens teilweise von der Orgel mitgespielt verden.

Die Messe Op. 50 von **Fr. Nekes** für vier Männerstimmen strengen Stiles, gewandt nd fließend ausgearbeitet, musterhaft in der Textunterlage und Deklamation soll allen Chören, welche eine selbständige Schulung der Einzelstimmen anstreben oder bereits erreicht haben, aufs wärmste empfohlen sein. „Zeichnung und Farbe" weisen ihr den Platz unter den kirchlichen Kunstwerken an. *Vivat sequens!*[3])

Die Festmesse Op. 56 von **Joh. Plag,** zu welcher der Komponist vom Heiligen Vater Pius X. die in *Musica sacra* Seite 64 abgedruckte Zuschrift erhielt, ist wirklich ein bedeutendes, durch die selbständige Orgelbegleitung in seiner Wirkung gehobenes, modernes Werk, zu dessen Durchführung ein entsprechend gut besetzter Männerchor notwendig ist. Das *Et incarnatus est* hätte Referent geschlossener, gleichzeitiger gewünscht. Die Modulationen werden durch Vermittlung der Orgel erleichtert. Störende Chromatik in den Singstimmen ist glücklich vermieden.[4])

Op. 9 von **Joseph Schiffels,** 2. leichte Messe (ohne *Credo)* für vierstimmigen Männerchor, ist in 2. Auflage erschienen. Im Cäcilienvereins-Katalog steht diese Messe unter Nr. 1704.[5])

Jubilemus Deo. Sammlung von 60 Motetten für 1 Knabenstimme und 2—4 Männerstimmen, herausgegeben von **Aug.** und **Georg Schmidlin.**[6]) Ein alphabetisches Register orientiert über den reichen Inhalt dieser für kleinere Chöre berechneten Sammlung, in welcher der größte Teil lateinische, oft benötigte Kompositionen für eine Knabenstimme und 2 oder 3 Männerstimmen enthält. Mit deutschen Texten befinden sich 7 Nummern in der Sammlung. Außer den beiden Herausgebern (August in Straßburg und Georg in Colmar) sind noch die Namen: H. Wiltberger, F. Schaller, Witt, Ch. Hamm, Nikel, Casciolini, J. Schweitzer, C. Ett, M. J. Erb u. a. vertreten. Ein Vorwort orientiert über

---

[1]) Op. 61. *Missa „Regina Angelorum".* Regensburg, Friedrich Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

[2]) Innsbruck, Johann Groß (S. A. Reiß). Preis 2 ℳ.

[3]) *Missa quarti Toni* ad quatuor voces aequales. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[4]) *Ssmo. Domino Nostro Pio Papae X. Jubilaeum Sacerdotale Celebranti dedicat Autor.* Op. 56. *Missa festiva* für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung der Orgel. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 2 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[5]) Regensburg, Eugen Feuchtinger. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.

[6]) Straßburg, F. X. Le Roux & Co. 1909. Partitur 2 ℳ, 3 Stimmenhefte (Cantus, Tenor, Bariton, Baß) à 50 ₰. Inhalt: Teil I (Nr. 1—20): Eucharistische Gesänge. Teil II (Nr. 21—40): Gesänge für die Feste des Kirchenjahres. Teil III (Nr. 41—60): Allgemein verwendbare Gesänge verschiedenen Inhalts.

Digitized by Google

Zweck und Aufgabe der Sammlung, in der natürlich nicht alles gleichwertig, nichts aber unwürdig ist. Sehr bedenklich scheint dem Referenten Nr. 32, *Terra tremuit.*

Von einem jungen, spanischen Priester, **Julio Valdés**, wurden zwei kleine Kompositionen eingesendet, welche großen Ernst, tüchtiges Können und guten Geschmack kundgeben.[1]) Op. 6, *Salve Regina* für zwei Männerstimmen, wendet Motive aus der bekannten dorischen Choralmelodie an, führt die 2 Stimmen unter durchaus selbständiger Orgelbegleitung imitierend durch und meidet jede gewöhnliche oder verbrauchte Melodie- und Akkordbildung, ohne bizarr zu werden. — Op. 7, ein Lobpreis des Herzens Jesu, ist besonders innig in der Imitation und führt die drei Stimmen (C., T., B.) deklamatorisch in schönen Linien fort. Auch hier ist die Orgelbegleitung nicht etwa ausfüllend, sondern von großer und ungewohnter Selbständigkeit.

Von den Kompositionen **Fr. Witts** liegen in Neuauflagen vor: Das *Te Deum* für gemischten Chor mit Orgelbegleitung, Op. 10a, in 6. Auflage (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 694).[2]) Und die Litanei vom heiligsten Namen Jesu für zwei gleiche oder vier gemischte Stimmen, Op. 13b, in 3. Auflage[3]) (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 562).

Die *Missa pro defunctis* für zwei gleiche Stimmen (Sopran oder Tenor, Alt oder Baß) mit Orgelbegleitung von **Georg Zoller** (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2469) (ohne *Dies irae,* aber mit Responsorium *Libera)* erschien in 3. Auflage.[4]) F. X. H.

Liturgica.

Die Litanei zu Ehren des heiligen Joseph.

Der neue Kardinal-Präfekt der Ritenkongregation, Se. Eminenz Franz Seraph Martinelli, hat im Auftrage Sr. Heiligkeit Papst Pius X. unter dem 18. März d. J. ein Dekret erlassen, in welcher nachfolgender lateinischer Text einer Litanei zu Ehren des heiligen Joseph, des Gemahles der seligsten Jungfrau Maria, für die ganze Kirche approbiert wird.

Auf Bitten und Drängen mehrerer Bischöfe und Ordensvorstände, besonders des Generalabtes der reformierten Zisterzienser will Se. Heiligkeit die Andacht zum Nährvater der heiligen Familie von Nazareth durch diese Litanei fördern und verleiht einen Ablaß von 300 Tagen, einmal im Tage zu gewinnen, allen Christen, welche dieselbe beten oder singen; der Ablaß kann auch den armen Seelen im Fegfeuer zugewendet werden.

Da voraussichtlich diese kürzeste aller kirchlich approbierten Litaneien (Allerheiligen, Lauretanische, Namen Jesu- und Herz Jesu-) für viele unserer Kirchenkomponisten Anregung geben wird, den lateinischen Text in Musik zu setzen, so lassen wir denselben abdrucken und fügen zum allgemeinen Verständnis die vom Bischöfl. Ordinariate Regensburg approbierte deutsche Übersetzung bei.

Kýrie eléison.	Herr, erbarme dich unser.
Christe eléison.	Christe, erbarme dich unser.
Kýrie eléison.	Herr, erbarme dich unser.
Christe audi nos.	Christe, höre uns.
Christe exáudi nos.	Christe, erhöre uns.
Pater de cœlis Deus, miserére nobis.	Gott Vater vom Himmel, erbarme dich unser.
Fili Redémptor mundi Deus, miserére nobis.	Gott Sohn, Erlöser der Welt, erbarme dich unser.
Spíritus Sancte Deus, miserére nobis.	Gott, Heiliger Geist, erbarme dich unser.
Sancta Trínitas unus Deus, miserére nobis.	Heilige Dreifaltigkeit, ein einiger Gott, erbarme dich unser.
Sancta María,[5])	Heilige Maria,[6])
Sancte Joseph,	Heiliger Joseph,
Proles David inclyta,	Du erlauchter Sprosse Davids,
Lumen Patriarchárum,	Du Leuchte unter den Patriarchen,
Dei Genitrícis sponse,	Du Bräutigam der Gottesmutter,
Custos pudíce Vírginis,	Du Beschützer der reinsten Jungfrau,
Fílii Dei nutrítie,	Du Nährvater des Sohnes Gottes,

---

[1]) Op. 6. *Salve Regina* ad duas voces viriles cum Organo. Preis 90 cent. Op. 7. *Ave, admirabile Cor Jesu* ad tres voces inaequales organo comitante. Preis 1 Fr. 15 cent. Beide Paris, Bureau d'Edition de la „Schola Cantorum". Rue Saint-Jacques, 261.

[2]) Regensburg, Friedrich Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 10 ₰, Instrumentalstimmen 1 ℳ 20 ₰.

[3]) Ebenda. 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 10 ₰.

[4]) Ebenda. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 2 Stimmen à 10 ₰.

[5]) Ora pro nobis. [6]) Bitt für uns.

Digitized by Google

Christi defénsor sédule,[1])
Almæ Famíliæ præses,
Joseph justíssime,
Joseph castíssime,
Joseph prudentíssime,
Joseph fortíssime,
Joseph obedientíssime,
Joseph fidelíssime,
Spéculum patiéntiæ,
Amátor paupertátis,
Exémplar opíficum,
Domésticæ vitæ decus,
Custos vírginum,
Familiárum cólumen,
Solátium miserórum,
Spes ægrotántium,
Patróne moriéntium,
Terror dæmonum,
Protéctor sanctæ Ecclésiæ,

Du sorgsamer Beschirmer Christi,[2])
Du Haupt der heiligen Familie,
Joseph, du gerechter Mann,
Joseph, strahlend im Glanze der Keuschheit,
Joseph, du Muster der Klugheit,
Joseph, du starker Held,
Joseph, du Beispiel des Gehorsams,
Joseph, du Vorbild der Treue,
Du Spiegel der Geduld,
Du Freund der Armut.
Du Vorbild der Arbeiter,
Du Zierde des häuslichen Lebens,
Du Beschützer der Jungfrauen,
Du Stütze der Familien,
Du Trost der Leidenden,
Du Hoffnung der Kranken,
Du Patron der Sterbenden,
Du Schrecken der bösen Geister,
Du Schutzherr der heiligen Kirche,

Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi, parce nobis Dómine.

O du Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt, verschone uns, o Herr.

Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi, exaúdi nos Dómine.

O du Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erhöre uns, o Herr.

Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi, miserére nobis.

O du Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erbarme dich unser.

℣. Constítuit eum Dóminum domus suæ.

℟. Et príncipem omnis possessiónis suæ.

℣. Er machte ihn zum Herrn seines Hauses.

℟. Und zum Beherrscher seines ganzen Besitzes.

Orémus:

Deus, qui ineffábili providéntia beátum Joseph sanctíssimæ Genitrícis tuæ sponsum elígere dignátus es: præsta, quæsumus; ut quem protectórem venerámur in terris, intercessórem habére mereámur in cœlis: Qui vivis et regnas in sæcula sæculórum.

℟. Amen.

Lasset uns beten:

O Gott, du hast den hl. Joseph in deiner unaussprechlichen Vorsehung huldvoll zum Bräutigam deiner heiligsten Gebärerin erwählt: wir bitten dich um die Gnade, daß wir ihn im Himmel als Fürsprecher zu haben verdienen, da wir ihn auf Erden als Beschützer verehren. Der du lebst und regierst von Ewigkeit zu Ewigkeit. ℟. Amen.

Plaudereien zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau.

I. Lage und Bedeutung der gewählten Feststadt.

Würde der von Inn und Donau bis zur Mündung des ersteren in letztere eingeschlossene schmale Landstreifen, wie ihn die unvergleichlich schöne Stadt Passau darstellt, eine Ausdehnung der Stadt ermöglichen, so wäre Passau wohl längst schon, was Größe und Bevölkerungsziffer anlangt, unter die ersten Städte Bayerns eingereiht. Passau wäre längst in viel erhöhterem Maße das Ziel des Fremdenverkehrs und wohl kaum eine Vereinigung, sie möge heißen, wie sie wolle, würde bestehen, welche nicht schon einmal in Passau getagt hätte. Kein Wunder ist es darum, daß in den letzteren Jahren die schöne Dreiflüssestadt hauptsächlich als Tagesort von kleinen Kongressen, Vereinen usw. gewählt worden ist, wenn die Aussicht bestand, die Besucher in der Stadt unterzubringen. Denn es ist eine unbestrittene Tatsache, daß bei derartigen Tagungen der Besuch in Passau stets ein verhältnismäßig großer, die Beteiligung der Mitglieder eine starke ist, weil neben der Dokumentierung der Zugehörigkeit zur Tagung auch der Wunsch mitspricht, die vielgerühmten landschaftlichen Schönheiten der alten niederbayerischen Bischofsstadt zu besehen. Für dieses Jahr wird Passau auch die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins beherbergen und heute schon können wir allen Freunden der Sache des Cäcilienvereins hohen Genuß versprechen bei ihrem Besuche in Passau in den ersten Augusttagen. Ist es doch altehrwürdiger Boden, den unsere Freunde betreten werden, reich an historischen Erinnerungen und bedeutungsvoll für die musikgeschichtliche Entwicklung.

[1]) Ora pro nobis. [2]) Bitt für uns.

Digitized by Google

Da wo die drei Flüsse, Donau, Inn und Ilz zusammenströmen, entstand schon zu Römerzeiten die *Castra Batava* — gegenüber dem *Bojodurum,* welches die Bojer etwa um das Jahr 100 an Stelle der jetzigen Innstadt bauten. Noch heute sind die Reste der Römerwehr westlich vom Domplatz zu sehen. Um das Jahr 700 wurde Passau Sitz der Bayernherzöge, erlebte eine zweimalige fast vollständige Zerstörung, blühte aber immer wieder von neuem mächtig auf, gefördert durch die Regierung der Bischöfe, welche in dem reichsunmittelbaren Fürstbistum Passau über ausgedehnte Ländereien bis zum Jahre 1803 geboten. Das ganze Donaugebiet von Niederalteich bis zur Enns, im 9. Jahrhundert sogar bis zur Raab, war der Herrschaft der Passauer Bischöfe unterworfen. Schwere Kämpfe hat die Stadt gesehen, Kämpfe der Bürgerschaft gegen die manchmal drückende Herrschaft der geistlichen Machthaber, wie sie damals die Herrschaft ausübten, Kämpfe auch gegen äußere Feinde. Die Stadt Passau ist darum reich an historischen Erinnerungszeichen. Auf dem Domplatz, am Gebäude der alten Hauptpost, zeigt eine Tafel das Haus an, in dem 1552 zwischen Kaiser Karl V. und dem Kurfürst Moritz von Sachsen der berühmte Passauer Vertrag abgeschlossen wurde. 1803 wurde die Stadt durch den Reichsdeputations-Hauptausschuß säkularisiert, wodurch das Stadtgebiet und die Veste Oberhaus an Bayern kam, bis 1805 das ganze Passauer Gebiet, nämlich 990 qkm mit 52000 Einwohnern und 430000 Gulden reinen Einkünften ebenfalls zu Bayern geschlagen wurde. So schreibt Passaus Stadtchronist Erhard.

Dieser kleine Rückblick in längst vergangene Zeiten legt Zeugnis ab von der ereignisreichen Vergangenheit, auf welche Passau zurückschaut. Ehrwürdiges Alter erfüllt uns stets mit Ehrfurcht und Bewunderung. So werden auch die Teilnehmer an der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins mit doppeltem Interesse zur Stadt Passau eilen, um jene Stätten zu sehen, welchen die Erinnerung in der Geschichte einen Platz angewiesen hat. Heute ist Passau eine unmittelbare Stadt mit etwas über 20000 Einwohnern. Schon von weiter Ferne grüßt der Dom den Ankömmling mit seinen gewaltigen Türmen, welche im Jahre 1898 durch Heinrich von Schmidt ausgebaut worden sind. Der Domhof mit seinen zahlreichen Grabmälern und Epitaphien und seinen vier Kapellen, der Dom selbst, der als eines der schönsten bayerischen Gotteshäuser gilt und reich ist an historischen Denkmälern, sie werden in vollem Maße das Interesse der Besucher fesseln. Die Altstadt hinab führt der Weg vorbei an der bischöflichen Residenz, die 1771 vollendet wurde und die wohl eine der schönsten Bischofsresidenzen sein dürfte. Altertumsfreunde finden in ihrer Umgebung viele Reste von alten Türmen und Stadtmauern. Das Rathaus mit seinen beiden Prunksälen und dem Rathauskeller, seinen Fresken und Glasgemälden sind längst eine Sehenswürdigkeit geworden. Eine große Reihe anderer stattlicher Bauwerke lassen auch jenen auf seine Rechnung kommen, der neben der landschaftlichen Schönheit auch architektonische Genüsse sucht. Passau ist der Sitz zahlreicher Behörden und besitzt neben dem Gymnasium drei weibliche Erziehungsinstitute, von denen zwei von Englischen Fräuleins geleitet werden, eine Oberrealschule und eine Präparandenschule, drei bischöfliche Seminarien, welche neben dem Bezirksamt, Rentamt, Postamt, den Wohnungen der Domherren und zwei Privathäusern den Domplatz umsäumen. Wir möchten hier an dieser Stelle schon bemerken, daß die Besucher der 19. Generalversammlung einen Führer durch die Stadt Passau an die Hand bekommen, welcher sie über alles Wissenswerte bei Besichtigung der Passauer Sehenswürdigkeiten unterrichtet.

Wollten wir das Loblied von den Naturschönheiten Passaus erschöpfend singen, müßten wir einen weit breiteren Raum in diesem Blatte nötig haben, wie wir ihn jetzt schon in Anspruch nahmen. Wenige Städte Bayerns können sich mit Passaus landschaftlicher Schönheit messen. Donau und Inn in ihrem breiten Stromlauf umrahmen ein herrliches Stadtbild, welches von den Höhen aus gesehen, jeden Beschauer entzückt. Zur linken Seite der Donau steigt in langgestrecktem Zuge der stattliche Georgsberg empor, dessen Ende die früher so drohende Veste Oberhaus, nunmehr militärische Strafgefangenanstalt krönt. Den Inn begleitet ebenfalls ein Höhenzug, der das Kapuzinerkloster Mariahilf trägt, ein reizendes Pendant zur Festung Oberhaus. Die Umgebung Passaus zeigt den Charakter des Bayrischen Waldes, sie ist stark hügelig, reich an Quellen und

Digitized by Google

Wäldern und bietet reichliche Gelegenheit zu den herrlichsten Ausflügen, die noch dazu mühelos sind. Wir erinnern nur an das unvergleichlich schöne Hals mit seiner charakteristischen Burgruine, dem Stammsitz der alten Grafen von Hals, und der Fortsetzung des Spazierganges durch das prächtige liebliche Ilztal hinauf. Der zur Zeit der Tagung bereits im vollen Umfang aufgenommene Schiffsverkehr verleiht dem ganzen eine abwechslungsvolle Stimmung. Wer sieht diese stattlichen großen Dampfer mit ihren ungeheuer beladenen Schleppen nicht gerne ihre Wasserbahn ziehen?

Wem die Möglichkeit geboten ist, eines der Personenschiffe zu besteigen und in $3^1/_2$ stündlicher Fahrt durchs Donautal hinunter nach Linz zu fahren, in dem wird sich der interessante Zwiespalt erheben, ob er den waldreichen Höhenzügen des Donautals mit ihren stolz herabschauenden Burgen oder den villenumkränzten Höhen des Rheins den Vorzug geben soll. Die herrliche Fahrt durchs Donautal ist noch jedem, der sie gemacht hat, eine Erinnerung fürs Leben geblieben. Passau ist aber auch in der Lage, neben all dem Schönen und Edlen, was wir bis jetzt angedeutet haben, noch ein Schauspiel zu bieten, welches die Zuschauer nie mehr vergessen werden. Die Stadt ist berühmt geworden durch die Effekte, welche sie mit der Beleuchtung der Höhen von Oberhaus und mit der Darstellung der Beschießung der Festung erzielen kann. Den überwältigenden Eindruck, welchen eine derartige Vorführung macht und wie sie auch den Besuchern der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins geboten werden wird, haben wir schon vielfach beobachten können und nirgends anders ist ein so imposantes Schauspiel geschaut worden, wie man es von der Rathausterrasse beobachten kann, wo nebenbei Küche und Keller in ihrer vorzüglichen Güte den Besucher von vornhinein schon in die fröhlichste Stimmung setzt. Wir halten inne, das „Venedig der Donau" noch weiter in den schillerndsten Farben zu malen. Kommt selbst und schauet, und keines unserer Worte wird Lügen gestraft werden können! Drum auf zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins nach dem schönen, altehrwürdigen Passau, nach der Bischofsstadt mit ihrer ruhmreichen Vergangenheit! Das vorbereitende Komitee ist schon in voller Tätigkeit und wird den Besuchern ebenso herzliche und freundliche, wie würdige Aufnahme bereiten. Die Anmeldungen sind an den Vorsitzenden des Komitees, Herrn Domkapitular, geistlichen Rat Rosenlehner zu richten und zwar möglichst frühzeitig, spätestens bis 15. Juli. Gleichzeitig wolle auch der Beitrag für die Teilnehmerkarte eingesandt werden, welcher für jeden Festteilnehmer auf 4 ℳ festgesetzt ist. Die frühzeitige Anmeldung ist deshalb dringend wünschenswert, weil das Wohnungskomitee nach der Anmeldungsziffer seine Vorbereitungen treffen muß. Also auf fröhliches Wiedersehen in den ersten Augusttagen in Passau.

(Fortsetzung folgt.)

Aus fernen Landen.

Nachfolgende Originalberichte aus **Chile**, **Buitenzorg** (holländisch-indische Kolonialmission der Jesuiten) **Nordamerika** und **Rußland** glaubt die Redaktion der *Musica sacra* unter obigem Titel veröffentlichen zu sollen:

I. Musikalische Poesie und Prosa aus Chile. Leise zieht durch mein Gemüte, holdes Abendglockenläuten. Doch nein; das klingt wie ein Hohn auf Uhlands herrliche Frühlingspoesie, und eigentlich müßte es heißen: Fürchterlich brummt es mir im Kopfe, von der Stirne bis zum Schopfe. Oh! auf den Blocksberg mit diesem Gebämmel und Gepänkel auf unserem Kirchturm! Führen doch all die Pängelbuben zusammen in einem Feuerwagen auf den Chimborazo, dann könnte man „sei Ruah" haben.

Zu all dem ist ein herrlicher Sommerabend in Nord-Chile. Man läutet den Angelus, eine traute Zeremonie, herübergerettet aus besserer, gläubiger Zeit. Und mir wird es trotz der süßen Himmelsbotschaft an die Schönste der Jungfrauen nicht heiter im Herzen; im Gegenteil, ein kaltes Rieseln geht mir von der Haarkrone hinunter bis in den großen Zehen. Glockenläuten ist ein Stück erhabener Kirchenmusik, herrlich, erhebend, aber nur so wie's in der Heimat erklingt: wo mit wuchtig-feierlichem Schwunge sie ihr ewig trautes Lied in die Herzen singt! Hier aber, nun ja hier, da krauft so ein Bub bis oben in den Turm oder keucht ein guter Alter hinauf bis an die Eulennester; sie packen den Klöppel und bämmeln und pänkeln in einer Weise, daß die anwesenden Dohlen ohnmächtig werden. Der Takt ist nach der jeweiligen Inspiration dieser Klopfgeister verschieden. Man denke sich den Spektakel zu gegebener Stunde! Da sind im Umkreise von einer Viertelstunde ein ganzes geschlagenes Dutzend Gottestempel, die Kathedrale mit einem Pängelwerk von 6 verstimmten Glocken, die Augustinerkirche mit wenigstens vier Klopftöpfen, die Dominikaner-

Digitized by Google

kirche mit ebensovielen rasselnden Glockenrachen und einem äußerst kundigen Pängelmajor, und dazu die ganze Reihe von anderen Glocken und Glöckchen, verschieden an Stimmung und Größe, wie die sie bedienenden Klöppelgenies. Verzeihen die Leser diese „Glockensymphonie"; sie kommt aus einem Gemüte, das geradeso verstimmt ist, wie der alte Läutekessel aus der Kolonialzeit dieses Kontinentes, der vor meinem Zimmer hängt, und mir das Leben so sauer macht. Würde, ich mit größerer Worte Gewalt begabt, den Eindruck beschreiben, wie er ist, ein sicheres Schädelbrummen wäre die Folge für meine geneigten Leser! Eines kommt dieser Bämmelei gleich: das Lärmen mit den Holztrommeln in den Kanackendörfern Neu-Guineas!

Ich hatte eigentlich vor, einen kleinen musikalischen Bericht zu schreiben, um den lieben blauen Kleinen aus Regensburg (Die beiden Monatschriften! D. R.) wieder ein Lebenszeichen zu geben. Aber ich zweifle, daß ich weder Befugnis noch Berechtigung habe für solche Tat, nachdem in feierlicher Sitzung die Ältesten der hiesigen Stadtmusikanten (Bremer?) meinen musikalischen Tod dekretiert und besiegelt haben. Sie haben herausgefunden, daß ich überhaupt nichts von Musik verstehe, daß ich besonders keinen „Wind" habe von „korrekter" Kirchenmusik", daß ich vielleicht mal an einen alten Choralfolianten gerochen habe, im übrigen aber in Kirchenmusik so viel los habe, wie der Ochs vom Kontrapunkt und das Kücken von der Funkentelegraphie. Als ich das vernichtende Urteil hörte, erinnerte mich ein mitleidiger Freund an die Märe von dem Bremer Stadtmusikantenvolk. Und wir erwogen, was man mehr bewundern müsse, den alten bockbeinigen Esel, den lebensmüden Wauwau, den alten abgelebten Kater oder den feschen Kikeriki, der so schneidig an dem Suppentopf vorbeikam. Verzeihen die Leser das persönliche Moment dieser kleinen Bemerkung.[1])

Im übrigen verzeichnet meine musikalische Chronik keine Tatsache von einiger Wichtigkeit. Musikalische „Ereignisse" sind hier äußerst selten; abgesehen von der Aufführung von Sudelmessen, Verstössen gegen die kirchlichen Vorschriften, Verhohnüblung der Kunst und sonstigen Unzukömmlichkeiten mehr. *Quousque tandem . . .*

Ich hatte Gelegenheit mich im Süden etwas umzusehen. Was mich interessierte, waren auch die kirchenmusikalischen Verhältnisse in der Hauptstadt Santiago und dem Hafen Valparaiso, beides moderne Städte, welche mit Europa und Nordamerika mehr in Fühlung sind als die Wüsteneien des Nordens. Meine Erfahrung und das Urteil aus Kennermund waren gerade nicht erbauend. Auch das über den Stand der Profanmusik ist nicht glänzend. Doch das interessiert uns hier ja nur wenig, obschon die Pflege einer gesunden Profanmusik ein Maßstab sein kann für die richtige Wertung des Standes der Kirchenmusik. Im übrigen fand ich die Befürchtung bestätigt, die ich in einer anderen Korrespondenz schon einmal ausgesprochen habe, daß man eben im Herzen des Landes denselben Weg geht, wie hier. Man trägt denselben Zopf allenthalben, und eine nähere Beschreibung der Sachlage wäre eine köstliche Illustration für den Artikel P. Habets über „den wunden Punkt in der Kirchenmusik".[2])

In der hohen Domkirche der Hauptstadt hörte ich eine gesungene Messe. Die Komposition war würdig, der Gesang durchweg korrekt. Die Orgel scheint ein gutes Instrument. Leider hatte ich nicht die Gelegenheit das Instrument selbst zu sehen und zu prüfen. Der Gesangchor bestand aus einigen Herren und sehr wenigen Knaben. Nach Beendigung des Gottesdienstes sah ich drei von der Orgelbühne kommen. Die volle, stellenweise starke Begleitung verdeckte den Mangel an Stimmen. Der Choral wurde von einem einzigen Herrn gesungen, und das nicht unwürdig. Aufrichtig gestanden, für eine Kathedrale schien mir die Musik zu arm. In einer Unterredung mit dem Herrn Musikprofessor des Klerikalseminars, einem früheren Eleven der Kirchenmusikschule, erhielt ich manche interessante Aufschlüsse, deren privater Charakter mir die Veröffentlichung in diesen Blättern verbietet. Einen schönen außerliturgischen Gesang hörte ich in der Kapelle der deutschen Mallinkrodt-Schwestern, welche in nächster Nähe der Stadt ein geschätztes Mädchenpensionat leiten.

Die bedeutendste Orgel der Stadt ist die der Dominikanerkirche, ein neues modernes Instrument mit drei Manualen und stattlicher Registeranzahl. Wie man mir versicherte, fehlte es an einem kompetenten Organisten. Die Patres Mercedarier haben für ihr herrliches Gotteshaus ein Instrument bei Walker in Ludwigsburg bestellt durch die Vermittlung des deutsch-chilenischen Musikindustriellen, Herrn Doggenweiler, Inhaber eines bedeutenden Musikgeschäftes der Stadt.

Der beste Kirchenchor Chiles ist der Chor der Pfarre San Luis von Valparaiso. Sie wird von deutschen Pallotinerpatres verwaltet. Der gegenwärtige Rektor P. Dr. Weber ist ein sehr intelligenter, unternehmender Herr. Als sachverständiger Musiker hielt er von jeher auf guten Kirchengesang. Seinem Talente und seiner Tatkraft ist es gelungen, einen Chor zu schaffen, der sich ruhig mit den guten Chören Deutschlands messen kann. Der Organist ist ein in England gebildeter Musiker, durchaus kompetent; er verfügt über ein glänzendes Instrument, und das Repertoire des Chores ist ein reichhaltiges, reich an Stücken modernen Genres und älterer Meister. *Vivat, floreat!*

La Serena, Chile. Walter.

II. **Buitenzorg**, 1. April. (Aus dem Französischen übersetzt.) „Ich beschränke mich auf musikalische Notizen aus vier unserer Missionsstationen. 1. Batavia, 2. Semarang, 3. Soerabaia, 4. Buitenzorg.

---

[1]) Vergl. *Musica sacra* 1907, S. 33 und 135 und Cäcilienvereinsorgan 1907, S. 70 und S. 122. (D. R.)
[2]) Siehe Cäcilienvereinsorgan 1908, S. 59. (D. R.)

Digitized by Google

Ad 1. An Sonntagen um 7 Uhr: *Asperges me.* Wechselnde Gesänge werden in Indien nicht vorgetragen. Warum nicht? Wir haben keine Bücher und niemand versteht was davon. Der Bischof[1]) freilich verstünde es, aber man kann ihn doch nicht zum Chorregenten machen! Andererseits wollen und können unsere Kinder nicht singen. Es ist unmöglich, dieselben zusammenzubringen. Nachmittags, wenn die Sonne sinkt, sieht man sie Fußball spielen. Sie schreien wie die Besessenen und morden ihre Stimmen. Die jungen Leute aus besseren katholischen Familien sind nicht zahlreich; aus ihnen wurde ein Männerchor gebildet, der sich jedoch nur einmal in der Woche zur Übung einfindet. Es sind ihrer 15. Der Vorsteher des Chores, einer meiner Kollegen, ist ein sehr energischer Mann und hat öfter schon Messen von Mitterer und Wiltberger gut, wirklich gut zur Aufführung gebracht. Es geht jedoch langsam vorwärts; denken Sie, wie heiß es ist. Nach einer Messe sind sie ganz ermüdet.

Am Feste der Ursuliner-Schwestern haben die Nonnen und ihre Zöglinge eine Messe und ein *Te Deum* von Wiltberger zur Aufführung gebracht. Diese Kompositionen enthalten schöne Stellen. Der Autor jedoch scheint dem Geschmacke der Schwestern zu viel nachgegeben zu haben; ich hätte die *Missa XXI* von Haller oder eine von Bruno Stein vorgezogen. Bei der Abendandacht hörte man Motetten von Haller, Kornmüller, Piel, Kothe usw. Es geht gut, besonders an Festtagen sehr gut.

Ad 2. Semarang. Die Franziskanerinnen haben ein Waisenhaus mit 170—200 Mädchen. Dieselben sind gut geschult, haben ein reiches Repertorium und gute Orgeln. Bei meiner letzten Anwesenheit im verflossenen Jahre hörte ich eine treffliche Aufführung der dreistimmigen Messe von Koenen, sowie bei der Abendandacht Kompositionen von Haller, Greith, Ebner, Kornmüller, Piel, Witt usw. Sie singen alles auswendig, selten haben sie Noten in der Hand. Manchmal ist zu viel Affektion zu bemerken, ohne Zweifel liegt der Fehler bei den jungen Mädchen. Im allgemeinen singen sie gut. Batavia verlegt sich auf die Festtage, Semarang auf die gewöhnlichen Sonntage.

Ad 3. Soerabaia. Die Männerstimmen dortselbst sind minder gut als die in Batavia. Der Chorleiter steht über der Mittelmäßigkeit. Er bemüht sich, einen gemischten Chor zu bilden, aber die Buben können noch nicht singen: sie schreien vielleicht noch stärker als die in Batavia. Am Weihnachtsfeste haben sie im Männerchor, wie sie mir erzählten, außerordentlich gute Erfolge gehabt. Bei meiner Anwesenheit hörte ich am Dreifaltigkeitsfest die *F*-dur-Messe von Arnfelser; sie war gut aufgefaßt und geleitet; die Stimmen folgten der Direktion genau. Leider erlaubten sich zwei Stimmen *ff* zu singen, statt *mf*, was dem Ensemble sehr schadete. Wenn dieser Fehler korrigiert werden wird, dann kann man den Chor von Soerabaia als gut bezeichnen.

Ad 4. Vom Chore in Buitenzorg, dessen Dirigent und Organist der Unterzeichnete ist, fällt es mir schwer, ein Urteil zu fällen. Soll ich ihn loben? Ich setze dessen Programm hieher. 24 Soprane und 18 Altisten aus dem Waisenhause des heil. Vinzenz von Paul stehen mir zur Verfügung. Ich führte auf: Am 28. Juni (1908) die *Missa III*, am 5. Juli die *Missa IV*, am 19. Juli die *Missa XXI* von M. Haller; am 12. Juli die Schutzengelmesse von Tappert, am 2. August die Apostelmesse von Sinzig, am 9. August die einstimmige Messe von Müller, am 15. August die *Es*-dur-Messe von Bruno Stein, am 16. August die einstimmige Messe von Renner, am 30. August die einstimmige Messe von Bottazzo, am 6. September die Herz Jesu-Messe von Ebner, am 13. September nochmals die *Missa III* von Haller usw. Monatlich habe ich in einer kleinen Stadt 58 km von hier entfernt, eine heil. Messe zu lesen und dann fällt das Hochamt in Buitenzorg aus. An Weihnachten sangen wir die *C*-dur-Messe von Kohler, welche uns sehr gefällt. Während der gesungenen Messen werden Kompositionen aus Piel, Op. 45, aus Haller *Adoremus* und *Laudate* aus Mohr *Manuale Cantorum* und dem *Cantemus* von Eppink vorgetragen. Die Stimmen sind mittelmäßig, aber viermal in der Woche, und wenn es notwendig ist, zweimal im Tage, halte ich Proben. Zweimal im Jahre haben wir Vesper (Deschermeier, zweistimmig); selbst die Protestanten kommen, um sie zu hören. Mein Hauptwunsch wäre eine gute Orgel. Die Sammlungen von Piel, Deigendesch, Ett und Mitterer sind mir besonders angenehm. Selten wage ich es, zu improvisieren. Es ist viel besser, aus einem Buche zu spielen; das ist meine Überzeugung. — Die *Musica sacra*, das Cäcilienvereinsorgan und Gregoriusblatt erhalte ich monatlich. Im allgemeinen bin ich zufrieden. Es bleibt noch viel zu tun übrig, aber mit Geduld kommt man auch allmählich zum Ziele.

Einen Chor muß ich noch erwähnen, der sehr gut singt, den der Ursulinen in Weltevreden. Sie haben eine herrliche Kapelle und besitzen sehr geschulte Stimmen. Ich hörte drei- und vierstimmige Kompositionen von Griesbacher, Witt, Piel u. a. Das ist wahrhaftig der beste Chor in Niederländisch-Indien.

N. Visser, S. J.

III. Man schreibt der Redaktion aus dem Westen **Nordamerikas.**

„Bezüglich Kirchenmusik hierzulande ist nicht viel Besserung sichtbar. In einigen Diözesen sind die Frauenstimmen beim Chore nicht mehr geduldet. Das Disziplinäre des *Motu proprio* beobachtet man; die *Essentia* des Gesetzes aber wird nach wie vor unbeachtet gelassen. Von einer Besserung der Stilgattungen ist nichts zu merken; vielfach wird noch ärgerer Schund verübt, als

[1]) Es ist Monsignore Edmund Luypen, im Anfang der achziger Jahre Musikschüler dahier und den meisten unserer Leser durch die Übersetzung der offenen Briefe über den Kongreß von Arezzo des nunmehr † Monsignore Lans wohl bekannt. (Die Redaktion.)

Digitized by Google

früher. Selbst unkirchliche Messen, die man früher mit gemischtem Chore sang (weil sie dafür geschrieben sind), werden jetzt ohne irgend ein Arrangement mit wenigen ungebildeten Männerstimmen auf die Ohren der geplagten Menschheit losgelassen. Schrecklich! Aber man folgt doch dem Heiligen Vater und hat die Frauenstimmen aus dem Chor! Damit hat man das ganze Gesetz erfüllt und betrachtet (und — sagt es aus —) uns Cäcilianer als unfolgsam! Von feierlichem Gottesdienst ist keine Rede mehr; Hochamt und Nachmittagsgottesdienst sind sehr schlecht besucht. Hätten wir Knaben- und Männerstimmen, dann wäre es am Ende möglich, die höchste Höhe des *Motu proprio* zu erreichen. Aber es sind fast keine zu finden, weil das Klima die Stimme ruiniert oder sehr affiziert"

(Die Redaktion dankt den drei Korrespondenten für diese Mitteilungen und wünscht lebhaft, daß durch Ausdauer, Geduld und Gottes Segen, unter dem Schutze der heil. Cäcilia die Kirchenmusik in den erwähnten Ländern und Provinzen, wenn auch noch so einfach, aber immer würdig bleibe und sich entwickle).

IV. Aus **Moskau** wurde der Redaktion von einem ehemaligen Schüler, der leider wegen Krankheit vor der festgesetzten Zeit nach Rußland zurückkehren mußte, das Programm eines klassischen Vokalkonzertes zugeschickt, welches am 12. April 1909 (unserem Palmsonntage) durch einen russischen Kirchenchor zur Aufführung gelangte. Der 1. Teil brachte eine vierstimmige Lamentation von Bartolomeo Tromboncino (15. Jahrhundert), ein vierstimmiges *Ave gratia plena* von Giov. Spataro (1460—1541), einen Teil des vierstimmigen *Te Deum* von Costanzo Festa, das fünfstimmige *Jerusalem convertere* von Nicolo Vincentino (geboren 1511), das vierstimmige *Kyrie* aus der *Missa Conditor alme syderum* von Giov. Animuccia († 1571) und das sechsstimmige *Pater noster* von Costanzo Porta († 1601). Im 2. Teile kamen ausschließlich Kompositionen von Giovanni Pierluigi da Palestrina zum Vortrag, nämlich: 1. das vierstimmige *O crux ave;* 2. das drei- und vierstimmige Responsorium *Ecce quomodo* (die Redaktion bemerkt, daß bekanntlich nach den neueren Forschungen dieses und die übrigen Charwochen-Responsorien, welche in der Gesamtausgabe bereits als *Opus dubium* aufgenommen worden sind, dem Marc. Antonio Ingegneri (nicht aber Palestrina) angehören); 3. das fünfstimmige Offertorium *Dextera Domini;* 4. die sechsstimmige Motette *Tu es Petrus;* 5. das sechsstimmige *Agnus Dei* aus der *Missa Papae Marcelli;* 6. die achtstimmige Motette *Hodie Christus natus est;* 7. das achtstimmige *Laudate Dominum omnes gentes.* Der Chor zählte 13 Sopranisten, 9 Altisten, 12 Tenöre und 15 Bässe. (Es ist bekannt, daß in der russisch-orthodoxen Kirche sehr schön und mit prächtigen Stimmitteln, besonders die ältere Vokalmusik gepflegt wird, ein Umstand, der für die katholischen Kirchenchöre fast beschämend ist. D. R.)

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. ⊙ **Der Cäcilienverein Gleiwitz** brachte am Sonntag, den 2. Mai unter Leitung des Chorrektors Franz Gebauer das Oratorium „Franziskus" von Edgar Tinel zu einer wohlgelungenen Aufführung, die das beste Zeugnis gibt für das hohe Streben, welches sich der Verein und sein tüchtiger Dirigent zum Ziele gesetzt haben. Dies zeigt schon die Wahl des Werkes, welches so viele und große Schwierigkeiten bietet, die nur ein Eingeweihter beurteilen kann. Vor allen ist es das hohe Verdienst des strebsamen Leiters des Vereins, daß nach großen Opfern ein solches Gelingen des Werkes zustande kam. Das Ganze war vortrefflich einstudiert, und man merkte dem Chor bei der Sicherheit der Einsätze an, mit welch freudiger Begeisterung alle Mitwirkenden beseelt waren. Auch das Orchester hielt sich sehr tapfer und bewältigte seine schwierige Aufgabe wirklich vortrefflich. Der erste Teil enthält für den Chor umfangreiche Partien, die teils im Frauen-, wie im Männerchor liegen. Gerade für den Frauenchor sind in diesem Oratorium ungemein dankbare Aufgaben vorhanden, deren schöne Ausführung den Eindruck des Werkes erhöhen. Dieselben wurden mit schöner Klangwirkung ausgeführt, wie auch der Männerchor sich recht tapfer und sicher bewährte. Den Franziskus sang E. Pinks aus Leipzig, der wohl einer der besten Vertreter dieser Partie ist. Die tiefe Auffassung seiner Aufgabe sowie die große Sicherheit berührten ungemein sympathisch; dazu das klangvolle angenehme Organ, das besonders beim Sonnengesang und dem Gesang der Liebe zu hoher Begeisterung hinriß. Ebenso ergreifend wurde vom Sänger die Sterbeszene gebracht, die einen tiefen erschütterden Eindruck hinterließ. Konzertsänger Rupprecht aus Breslau sang die Partien des Gastgebers und Nachtwächters vortrefflich. Die Himmelstimme sang Frau Postler-Müller aus Gleiwitz, die in letzter Stunde für die erkrankte Frl. Schreiber eintrat, mit schönem Ausdruck und voller Hingabe. Bei ausverkauftem Hause nahm das anwesende Publikum die Darbietungen mit warmer Begeisterung auf und zollte den Mitwirkenden lebhaften Beifall, besonders am Schluß. Dem Chorrektor Gebauer wurde ein wohlverdienter Lorbeerkranz und ein künstlerisch ausgeführter Taktstock überreicht. Die Geistlichkeit aus der Stadt und Umgebung, sowie Herren der Kgl. Regierung waren zum Konzert herbeigeeilt. Der Kgl. Oberregierungsrat Dr. Küster, sowie Regierungsassessor Brauweiler aus Oppeln waren vom Herrn Regierungspräsidenten mit dem Besuche der Oratoriumaufführung dienstlich betraut worden. Nach Abholung der Regierungsvertreter vom Bahnhof, statteten dieselben dem Stadtpfarrer Peter einen Besuch ab und nahmen auch im Laufe des Abends Gelegenheit, sich über die Pflege der Kirchenmusik in Oberschlesien, sowie über die Betätigung des Cäcilienvereins bei den sonn- und festtäglichen Gottesdiensten zu informieren. In der zweiten Teilpause ließ der Herr Oberregierungsrat, welcher in der Mittelloge Platz genommen, den Dirigenten des Oratoriums, Chorrektor Gebauer, zu sich rufen und sprach sich mit wohlwollenden Worten und größter Zufriedenheit über das Gelingen der Aufführung aus. Außer einer großen Anzahl Besucher aus den ersten Musikkreisen, wie Dirigenten schlesischer Chorvereinigungen

Digitized by Google

und Seminar- und Musiklehrer wurde der Cäcilienverein noch durch die Anwesenheit der Kgl. Musikdirektoren Max Filke und Paul Mittmann erfreut. Um als eine kleine Gegenleistung für die dem schönen Unternehmen entgegengebrachten zahllosen Mühen und Opfern, die Damen und Herren des Chores zu einem geselligen Zusammensein zu vereinen, wird demnächst eine Nachfeier veranstaltet, zu welcher noch besondere Einladungen ergehen werden.

2. ⊙ **Noch ein Jubiläum.** Der 6. März soll die Erinnerung an einen um die Tonkunst in Österreich hochverdienten Mann wecken; bringt er doch den 100. Todestag des Tonsetzers und Musikschriftstellers **Johann Georg Albrechtsberger**, den kein Geringerer als Joseph Haydn den bedeutendsten Lehrer in der Komposition nennt, und dessen Schüler Ludwig von Beethoven gewesen. Johann Georg Albrechtsberger wurde zu Klosterneuburg nächst Wien am 3. Februar 173[illegible] geboren und empfing in dem Chorherrenstift seiner Vaterstadt den ersten musikalischen Unterricht. Später war er abwechselnd in Melk, Raab und Maria Taferl als Organist tätig und kam 1770 als Regenschori zu den Karmelitern nach Wien. 1772 wurde der Künstler zum Hoforganisten ernannt. 1792 übernahm Albrechtsberger die Stelle eines Domkapellmeisters bei St. Stephan, welche er bis zu seinem Tode innehatte. Er starb am 7. März 1809 (nicht, wie manche angeben, am 7. Mai) in Wien, Singerstraße Nr. 947. Als Komponist pflegte Albrechtsberger in erster Linie die kirchliche Musik — er schrieb 26 Messen, 43 Graduale, 34 Offertorien etc. — aber auch Quartette, Orgelfugen, ein Oratorium bezeugen seine Begabung. Von seinen Arbeiten als Musikschriftsteller sei das 179[illegible] bei Breitkopf in Leipzig erschienene Werk: „Gründliche Anweisung zur Komposition" genannt. Seine übrigen musikalischen Schriften erschienen, von Ignaz Ritter von Seyfried gesammelt und herausgegeben, in drei Bänden 1830 bei Tobias Haslingor in Wien. Von den Kompositionsschülern Albrechtsbergers wären außer Beethoven, der seinen Lehrer unsterblich machte, noch Gänsbacher, Seyfried, Klement, Weigl zu erwähnen. Ein Sohn des Künstlers, Franz Albrechtsberger, versuchte sich ebenfalls mit Glück als Tondichter, starb aber, kaum 32 Jahre alt, am 3. Jänner 1818 in Wien. Die Witwe Albrechtsbergers, Rosalie, überlebte ihren Gatten 15 Jahre. Sie starb in Wien 67 Jahre alt, am 8. Juni 1826.

3. □ **R. Illes Akkordtabelle „Praktikus"** (D. G. M. 9017). Vermittels R. Illes Akkordtabelle Praktikus ist jedermann in der Lage, sämtliche reinen Akkorde von jeder Tonart in Dur und Moll aufzufinden, wenn Grundton oder Vorzeichen gegeben sind. Beispiel: Man sucht die Harmonie von *Es*-Dur: Zu dem Zwecke drehe man die obere Scheibe so, daß in dem das Notensystem freilegenden (mit Dreiklang [Dur]) bezeichnenden Ausschnitt als erster Buchstabe das *Es* erscheint, was ja, da die ganze Tabelle chromatisch ist, auf den ersten Blick zu erreichen ist. Wir ersehen aus der oberen Scheibe: I. Die Vorzeichen (drei *B);* II. Den Dreiklang *(Es, G, B);* III. Den unteren Dominant-Akkord (*As, C, Es);* IV. Den (ober) Dominant-Septimakkord *(B, D, F, As);* V. Den Moll-Akkord *(C, Es, G);* VI. Den verminderten Septim-Akkord *(D, F, As, Ces);* VII. Vom Grundton (hier *Es*) ausgehend die Intervalle: Terz, Quart, Quinte, Sexte, Septime; VIII. Auf welcher Stufe der Grundtonart die einzelnen Akkorde aufgebaut, und IX. Aus welchen Intervallen dieselben bestehen, (z. B.: der verminderte Septim-Akkord baut sich auf der Septim des Grundtons auf und besteht aus: Prim, kleine Terz, kleine (oder verminderte) Quinte und verminderte Septim; X. Auf der anderen Seite dieselbe Anordnung in Moll. (Für Dilettanten nicht uninteressant. D. R.)

4. = **Passau.** Die „Donauzeitung" vom 14. Mai berichtet: „Im Hubertuszimmer des Ratskellers sind gestern die ersten vorbereitenden Schritte für die anfangs August hier tagende Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins durch Bildung der Ausschüsse getan worden. Über den Rahmen, in welchem das Fest gefeiert werden soll, werden wir später berichten, wenn diese Ausschüsse ihre ersten Arbeiten erledigt haben. Der Festausschuß, dem die Oberleitung obliegt, besteht aus den Herren Geistl. Rat und Domkapitular Rosenlehner als Vorsitzenden, Domvikar Einsele als Schriftführer und Bankdirektor Müller als Schatzmeister. Vorsitzender des musikalischen Ausschusses ist Herr Geistl. Rat und Domkapellmeister Bachstefel, welchem die Herren Domorganist Ecker und Obermusikmeister Pöll beigegeben sind. Die Wohnungsfrage regelt wieder der altbewährte Passauer Wohnungsausschuß, die Herren Hauptlehrer Then und Waldeck. In den Vergnügungsausschuß wurden gewählt Herr Forstrat Gampert als Vorsitzender, die Herren Engert und Kleiter als Beisitzer. Vorsitzender des Preßausschusses ist Herr Chefredakteur Wagner. Den sämtlichen Herren Vorsitzenden wurde das Recht der Kooptation eingeräumt. Die Ausschüsse gehen nunmehr an ihre Arbeit, um die Tagung würdig vorzubereiten. Soviel wir den bereits gepflogenen Beratungen entnehmen konnten, darf sich die Passauer Einwohnerschaft und mit ihr die im August anwesenden fremden Gäste auf seltene Genüsse freuen."

5. **Inhaltsübersicht von Nr. 5 des Cäcilienvereinsorgans:** Vereins-Chronik: Schreiben des Kardinal-Protektors; Programm für die 19. Generalversammlung in Passau; Bericht des Diözesan-Cäcilienvereins Brixen pro 1908; Neuer Diözesanpräses für Metz; Bezirks-Cäcilienverein Schweinfurt. — *Veni Sancte Spiritus!* Von P. A. W. — Charwochenprogramme im Jahre 1909: Cham; Katholischer Westminster-Kathedralchor zu London; Pfarrkirchenchor und Instituts- und Pfarrkirchenchor Damenstift zu Osterhofen; Erzdechanteikirche zu Pilsen. — Zum Joseph Haydn-Jubiläum in Wien. — *Errata.* — Inhaltsübersicht von Nr. 5 der *Musica sacra.* — Anzeigenblatt Nr. 5, sowie Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 201—208, Nr. 3694—3707.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.

Nebst Anzeigenblatt und Musikbeilage 1 bis 8, bestehend aus der *Missa XIV* von Bruno Stein, Op. 48.

Digitized by Google

1909. Regensburg, am 1. Juli 1909. Nr 7.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Vom musikalischen Büchermarkte: B. Kothe-Th. Forchhammer-O. Burkert; Anton König; David Mark; Dr. A. Möhler-O. Gauß; Fr. Niederheitmann-Dr. E. Vogel; Bernhard Kothe-E. Jansen-Procházka; Hugo Riemann; J. Rodenkirchen; P. Anselm Schott; Regensburger Liederkranz; Dr. Witt; Dr. Pet. Wagner; Dr. Karl Weinmann. — Plaudereien zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau. (Schluß.) — Aus Archiven und Bibliotheken: „Angewandter Mensuralismus": Prüfung der Einwände gegen denselben. Von P. L. Bonvin. — Nachklänge von der Haydn Zentenarfeier und dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Wien. (Schluß folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Hugo Riemann-Feier; Freiburg; Mainburg. — Inhaltsübersicht von Nr. 6 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 7.

Vom musikalischen Büchermarkte

erübrigt der Redaktion die Besprechung der auf Seite 33 und 34 nur angezeigten Bücher und Broschüren:

Im Cäcilienvereins-Katalog Nr. 1348 ist der von **B. Kothe** und **Th. Forchhammer** zuerst 1890 bearbeitete „Führer durch die Orgelliteratur" unter günstiger Besprechung von 3 Referenten aufgenommen worden. Im Jahre 1895 erschien eine neue Auflage; im Sommer 1908 wurden die zwei Teile des Führers in einem Band von 388 Seiten zusammengefaßt und von **O. Burkert** (Seite 33) vollständig neu bearbeitet und bedeutend erweitert. Der erste Teil führt bis in die neueste Zeit alle Orgelstücke für den öffentlichen Gottesdienst auf, der 2. beschäftigt sich mit den Orgelsonaten, Suiten, Konzerten, Präludien, Fugen, Variationen, Phantasien, Trios und Orgelstücken verschiedenen Charakters, ausgeschieden nach den Rubriken: „leicht, ziemlich leicht, mittelschwer, mehr als mittelschwer, ziemlich schwer, schwer, sehr schwer. Überdies sind unter VII—XII Kompositionen für Orgel mit verschiedenen Instrumenten, Übertragungen für Orgel, Gesang mit Begleitung der Orgel, Schriften über Orgelbau, ja auch über Musik und Zeitschriften aufgezählt, letztere leider ziemlich unvollständig und unrichtig. Ein eingehendes Namenverzeichnis schließt das fleißige Büchlein ab. Preisangabe fehlt!

Die Broschüre von **Anton König** (Seite 33) über die Geschichte des Liederkranzes Oberndorf a. N. hat wohl in erster Linie nur lokales Interesse, bietet jedoch einen trefflichen Beitrag für die Reform der Kirchenmusik in der Diözese Rottenburg und die Bestrebungen eines einflußreichen Mäzens (Geheimrat P. Mauser) und eines eifrigen Dirigenten (Oberlehrer R. Fiesel), der auch den Lesern kirchenmusikalischer Blätter ehrenvoll bekannt ist.

Der Leitfaden zum Gesangunterricht von **David Mark** (Seite 33) ist bereits im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 492 aufgenommen und in 3., unveränderter Auflage erschienen.

Ein sehr wertvolles und fleißig bearbeitetes Kompendium (Seite 33) der katholischen Kirchenmusik haben die beiden Rottenburger Diözesanpriester **Dr. A. Möhler** in Pfrungen und Repetent **O. Gauß** in Tübingen veröffentlicht, das sich als „Grundlage für den Unterricht an Geistlichen- und Lehrerseminarien, an Konvikten und höheren Lehranstalten" ganz besonders empfiehlt. Der 1. Teil, von Dr. A. Möhler bearbeitet, handelt über Geschichte (7 Paragraphen) und Ästhetik (14 Paragraphen); der 2. Teil, von Repetent O. Gauß, spricht von Theorie und Praxis (Allgemeine Musiklehre, 7 Paragraphen; der gregorianische Choral, 4 Paragraphen; das deutsche Kirchenlied, 2 Paragraphen; mehrstimmige Kirchenmusik, 3 Paragraphen) undbringt einen Anhang von kirchenmusikalischen Zeitschriften, sowie von empfehlenswerten Kirchenmusikalien nach dem Cäcilienvereins-Katalog. Im 3. Teil spricht O. Gauß von der Orgel- und Glockenkunde. Für alle Abteilungen ist reiche Beleg- und Quellenliteratur angegeben; ein Namen- und Sachregister von Seite 571—588 schließt das inhaltreiche Buch ab, das nicht nur den Kirchenmusikern, sondern allen Musikfreunden und Priestern zur Belehrung, Befestigung

Digitized by Google

in guten Grundsätzen und zur Hebung des musikalischen Geschmackes und kirchenmusikalischer Bildung sehr zu empfehlen ist. In Einzelheiten mag man anderer Ansicht sein und kann einzelne Aufstellungen und Behauptungen bezweifeln oder ihnen widersprechen; das große Ganze jedoch ist so trefflich, präzis und allgemein verständlich dargestellt, daß diesem Kompendium die weiteste Verbreitung zu wünschen ist. Preis des elegant gebundenen 588 Seiten umfassenden Kompendiums beträgt 5 ℳ 50 ₰.

Das Buch „*Cremona*" von **Fr. Niederheitmann** (Seite 33) habe ich bereits in *Musica sacra* 1897, Seite 180, eingehender besprochen. Diese Bearbeitung, welche damals von dem am 18. Juni 1908 † Dr. E. Vogel besonders im historisch-biographischen Teil wesentliche Verbesserung gefunden hatte, liegt nunmehr bereits in 4. Auflage vor. Die Illustrationen dazu sind vortrefflich, die Schrift selbst jedem Historiker und Geigenkenner unentbehrlich.

Bernhard Kothes Abriß der Allgemeinen Musikgeschichte, der schon im Cäcilienvereins-Katalog Nr. 200 und 1359, sowie in der 7. Auflage durch **E. Jansen** unter 2799 Aufnahme und Besprechung gefunden hat, wurde durch **Procházka** vollständig umgearbeitet und mit vielen neuen Abbildungen ausgestattet (Seite 33). Die 7. Auflage umfaßte 351 Seiten, die 8. hat überdies auch größeres Format und faßt den reichen Stoff auf 492 Seiten im gedrängtesten Stile zusammen. Über den Preis ist keine Angabe gemacht worden. Man muß dem neuen Bearbeiter gerne zugestehen, daß er das riesige Material nach den neuesten Forschungen nach Möglichkeit benützt hat. Was er im Vorwort über die Aufgabe eines „Abrisses der Musikgeschichte" schreibt: „Die Versenkung spielt wie auf der Geschichtsbühne überhaupt, auch hier ihre Rolle, in ihr verschwinden Gestalten, denen noch vor geraumer Zeit mehr oder weniger Bedeutung zukam; andere wieder treten hervor, die man nicht sah oder nicht bemerken wollte", ist nicht unwahr, fällt jedoch auf, wenn man beobachtet, welch unbedeutende, mangelhafte Nachrichten über den „Cäcilienverein" angeführt sind, obwohl er schon bestanden hat und wirkte, bevor B. Kothe selbst die erste Auflage veröffentlicht hat. Freilich ist das Buch nicht speziell für die Geschichte der Kirchenmusik geschrieben, aber doch konnte und durfte es dem neuen Bearbeiter nicht unbekannt sein, wer Dr. F. Witt war und was er schuf und wirkte. Im Personenregister fehlen Namen wie C. Greith, Fr. Koenen, Peter Piel, Mich. Haller, Ign. Mitterer, Ed. Stehle, Fr. Nekes, P. H. Thielen, Joh. Diebold, L. Ebner usw., welche durch ihre Kompositionen für die Kirche viel mehr Beachtung auch in der allgemeinen Musikgeschichte verdienen als hundert andere Namen, die bei Procházka nicht nur angeführt, sondern auch eingehender in sehr minderwertigen Werken erwähnt sind. Es ist nicht anzunehmen, daß man diese Männer nicht bemerken wollte; sie verdienen jedoch aus der „Versenkung" hervorgeholt zu werden. Die eigentümliche Bemerkung Seite 359, daß es auch Anti-Cäcilianer gebe, könnte bei jeder Musikrichtung mit gleichem Rechte angebracht werden, denn es gibt auch Anti-Wagnerianer usw. Das Buch ist eine wahre Rüstkammer für strebsame junge Leute, bedarf jedoch in vielen Punkten für Spezialstudien einer gründlichen Nachprüfung. „Der Griffel des Gelehrten" übertönt weit den „Farbstift des Poeten". Die Berichtigungen und Nachträge (Seite 433—438), die Personenregister (Seite 455—476) und die Sachregister (Seite 477—492) sind bequem und orientierend abgefaßt.

Von **Hugo Riemanns** Musiklexikon (Seite 33) liegen bis heute 14 Lieferungen vor (vergl. 1908, Seite 152). Das Alphabet reicht bis Lully und ist in der 7. Auflage dieser Name auf Seite 848 gegenüber Seite 791 der 6. Auflage zu finden. Der Zusätze sind also zahlreiche und umfassende gemacht worden und die neuesten Ergebnisse der musikalischen Forschung sind wieder auf das Sorgfältigste berücksichtigt. In betreff der Kunstlehre basiert Riemann auf seinem eigenen System, besonders in der Harmonielehre und der Terminologie derselben, ohne jedoch die bisherigen Systeme unberücksichtigt zu lassen. Unter allen Umständen bleibt das H. Riemannsche Musiklexikon das relativ zuverlässigste, sicherste, umfassendste und neueste unter allen ähnlichen Erscheinungen. Der wiederholten Bitte des Autors, ihn bei der überaus weitschichtigen Arbeit durch Verbesserungen, Richtigstellungen im persönlichen Interesse oder im Interesse der Sache (Geschichte, Theorie, Ästhetik, Akustik usw.) unterstützen zu wollen, kann Referent nur auf das Lebhafteste beistimmen, auch wenn das Riemannsche Musiklexikon auf diese Weise eines schönen Tages auf zwei Bände anwachsen müßte. Was läge daran!

Die Broschüre von **J. Rodenkirchen** über die Weiterbildung der Choralnotation (Seite 34) bringt auf 10 Seiten Vorschläge zur Erleichterung des Choralgesanges durch verschiedene Schreibweise der kleinen Sekunden und kleinen Terzen zum Unterschiede der großen Sekunden und Terzen, so daß sogar die Anwendung eines Schlüssels unterbleiben kann, um jede Choralmelodie in beliebiger Tonlage auszuführen oder zu begleiten. Er schließt mit dem Satze: „Also nicht Beseitigung der alten Choralnotation, nicht Hinzufügung einer fünften Linie unter Anwendung des *G*-Schlüssels und chromatischer Zeichen, sondern Verbesserung der bisherigen Choralnotation zur Erleichterung des Choralgesanges sei die Parole."

Das Meßbuch der heiligen Kirche von **P. Anselm Schott** (Seite 34), liegt in 12. Auflage vor und ist für die Laien, welche der Liturgie des heiligen Meßopfers folgen wollen, besonders aber für alle Kirchensänger, von großem Werte und Nutzen, da die wechselnden Gesänge lateinisch und deutsch enthalten sind und schwierigere Stellen oder bedeutende Festzeiten durch Erklärungen ausgezeichnet werden.

Der geschichtliche Rückblick auf die letzten 10 Jahre des **Regensburger Liederkranzes**, zum 70jährigen Jubelfest desselben geschrieben (Seite 34), verdient von ähnlichen Vereinen beachtet und gelesen zu werden.

Digitized by Google

Die Achtpfennig-Broschüre über Dr. Witt (Seite 34) sollte in Tausenden von Exemplaren an unsere katholischen Kirchensänger zur Lektüre oder zum Eigentum ausgeteilt werden können, um das Andenken an den großen Reformator nicht erlöschen zu lassen.

„Die Elemente des gregorianischen Gesanges" will **Dr. Pet. Wagner** auf 177 Seiten in 3 Kapiteln mit einer Einleitung lehren. Das Büchlein ist mit besonderer Rücksicht auf die Einführung in die vatikanische Choralausgabe abgefaßt und behandelt in den ersten beiden Paragraphen der Einleitung: Begriff, Wesen und Eigenschaften des gregorianischen Gesanges, Notwendigkeit und Nutzen seines Studiums; seinen Kunstwert. Im 1. Kapitel wird die Choralgeschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts und seit dem 17. Jahrhundert mit scharfen Strichen erzählt. Das 2. Kapitel spricht von den Tönen und Intervallen der Choralnotenschrift, dem Vortrag des Chorals und der Choralbegleitung. Im 3. Kapitel wird die Theorie des gregorianischen Gesanges kurz auseinandergesetzt, nämlich in 5 Paragraphen: das Tonsystem und die Tonarten des Chorals besprochen, die Melodiebildung im Choral, der Choralrhythmus und im letzten, 13. Paragraph, ein Abriß der Formenlehre gegeben.

Auf eine Polemik mit Dr. Pet. Wagner läßt sich Referent grundsätzlich nicht ein. Ob das Büchlein von unseren einfachen und auch von den humanistisch gebildeten Lesern und Sängern verstanden werden wird, bezweifelt der Unterzeichnete; ob es zum richtigen Vortrag der Vatikanischen Choralausgabe führen wird, bezweifelt er noch mehr; am meisten aber, ob sich alle zukünftigen Chorallehrer in der Rhythmusfrage (Seite 137—154) mit dem Autor in Übereinstimmung finden werden.

Der 21. Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuches ist, wie der neue Herausgeber **Dr. Karl Weinmann** versichert, viel besser gekauft worden als die früheren; darum ist auch der 22. Jahrgang (Seite 24), wenn auch quantitativ schwächer, wieder erschienen. Das freut den Gründer und bisherigen Redakteur desselben von ganzem Herzen. Die Referenten des Cäcilienvereins-Kataloges, Dr. J. N. Ahle und C. Cohen, haben sich unter Nr. 3710 sehr anerkennend und empfehlend ausgesprochen und wir stehen nicht an, diese Publikation, die auf 172 Seiten 5 Aufsätze, 12 kleinere Beiträge und hervorragende Kritiken und Referate über Musikwerke, Bücher und Schriften enthält, jedem Kirchenmusiker auf das Wärmste zu empfehlen. Der genaue Inhalt des Kirchenmusikalischen Jahrbuches ist in den Anzeigeblättern zur *Musica sacra* und zum Cäcilienvereinsorgan wiederholt angegeben worden. F. X. H.

Plaudereien zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau.

(Schluß aus Nr. 6, Seite 70.)

II. Was bietet Passau den Fremden?

Es liegt in der Natur der Sache, daß jene Orte, deren Besuch eine bestimmte Veranlassung erheischt, die meiste Anziehungskraft ausüben, welche neben der Pflicht auch dem Vergnügen und der Erholung und dem Genusse Gelegenheit bieten. Eine solche Veranlassung ist auch die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins und wir dürfen mit Recht behaupten, daß Passau, die werdende Fremdenstadt, in Hülle und Fülle ihren Gästen zu bieten vermag, welches immer auch ihre Wünsche sein mögen. Wir denken hiebei nicht an Küche und Keller; jeder Teilnehmer der Generalversammlung wird sich am 3. und 4. August davon überzeugen, daß Passau auch in dieser Beziehung auf der Höhe der Zeit steht. Wir denken vielmehr an die geistigen Genüsse, an die altertümlichen Schönheiten, welche Passau in so reichem Maße zu bieten vermag und welche mit den Ruf der Stadt neben der außerordentlichen landschaftlichen Schönheit der Umgebung Passaus gegründet haben. Wir haben in Nr. 6 der *Musica sacra* von den landschaftlichen Reizen Passaus bereits erzählt. Wir haben auch einige kurze Andeutungen über die historische, weit zurückliegende Vergangenheit der alten Bischofsstadt gemacht, wir möchten heute etwas mehr ins Detail gehen. Die Perle Passaus ist sein majestätischer Dom und die in seiner unmittelbaren Nachbarschaft liegende bischöfliche Residenz. Nehmen wir gleich vorweg den Vorrang, den die Passauer

Digitized by Google

Bischofsresidenz vor allen anderen Residenzen hat; das bischöfliche Palais in Passau ist die einzige Bischofsresidenz, welche sich aus alten Zeiten erhalten hat und dem gleichen Zwecke dient, nämlich die Wohnung des jeweiligen Bischofs zu sein. Kein anderer der bayrischen Bischöfe kann sich rühmen, das Haus seiner ältesten Vorfahrer zu bewohnen, einzig und allein Dr. Sigismund Felix Freiherr von Ow-Felldorf, der jetzige Passauer Oberhirte, lebt in den historischen Räumen, welche die mächtigen, weit gebietenden Fürstbischöfe Passaus gesehen haben. Und welche Prunkräume sind da. Ein hervorragender Mann hat einmal gesagt, der Kaiser von Österreich bräuchte sich nicht zu schämen, in der Bischöfl. Residenz zu Passau zu wohnen. Aber nur wenigen Sterblichen ist es vergönnt, die Herrlichkeiten des majestätischen Baues persönlich zu sehen. — Der mächtige Bau des Domes zum heiligen Stephan schließt mit seiner Westfront die Ostseite des Domplatzes ab. Die Passauer Kathedrale darf zu den bedeutendsten Bauwerken der deutschen Kirchenbaukunst gezählt werden. Sie ist eine dreischiffige Barockbasilika mit Kapellen neben den Seitenschiffen und einem aus dem Zehneck geschlossenen gotischen Altarraum. Das Hauptschiff ist mit flacher Zwickelkuppe, die Nebenschiffe mit achteckigen Klostergewölben überwölbt, der Chor hat ein Spiegelgewölbe. Das Deckengemälde stellt den heiligen Stephan dar, wie er bei seiner Steinigung die Worte ruft: „Ich sehe den Himmel offen." In zahlreichen Gemälden im Längsschiff wird der Triumph der christlichen Religion dargestellt. Eine Sehenswürdigkeit für sich ist die Gruft, zu welcher der Eingang unmittelbar vor dem Presbyterium hinabführt. Nur einmal im Jahre, am Feste Allerheiligen und Allerseelen ist der Besuch dieser Gruft allgemein gestattet. In kupfernen Särgen liegen dort die Bischöfe aus dem 13. Jahrhundert, 6 Fürstbischöfe aus der Zeit von 1664—1795, deren Regierungstafeln im Dom selbst an den Pfeilern zu lesen sind. Die zahlreichen Brände, welche der Passauer Dom gesehen hat, auch die Zerstörungswut fremder Eroberer, wie der Franzosen, der Sturm der Säkularisation vermochten die kunsthistorischen Schätze des Domes zwar sehr zu schädigen, nicht aber ganz zu vernichten, wie die reichgeschnitzten Schränke in der Sakristei beweisen.

Der Bau des Passauer Domes hat eine ganz interessante Geschichte. Das einfache Kirchlein, welches einst hier stand, wurde im Jahre 737 vergrößert und verschönert und zur Kathedrale erhoben. 1180 legte ein Brand die Kirche in Asche, 1407 erstand sie wieder in spätgotischem Stile durch Bischof Georg von Hohenlohen. An diese Zeit erinnern noch die Außenseite des Chores und der Kreuzschiffe und die achteckige Kuppel mit den Treppentürmen in die die Jahreszahlen 1523—24 eingemeißelt sind. 1662 wurde der Dom wiederum durch Feuer vollständig zerstört, doch erstand er bald wieder und wurde 1693 vollendet, wie er sich jetzt zeigt. 1895 jedoch erst konnte mit dem Ausbau der beiden mächtigen Türme nach den Plänen des Ehrenbürgers der Stadt Passau, Professor von Schmid begonnen werden, am 9. Oktober 1896 waren die Türme vollendet, 1897 erhielt der südliche Turm das Kreuz, gleichzeitig der Dom das neue Geläute mit seinen 203 Zentnern. Neben dem neuen Geläute aber besitzt Passau eine schwere Glocke aus dem Jahre 1727, die 181 Zentner schwere „Sturmerin", deren herrlicher tiefer Ton jedes Ohr erfreut und zur Andacht stimmt. Vor zwei Jahren erst erstand dem Passauer Dom ein neues herrliches Kunstwerk, dessen Ruf schon weit über Passaus Grenzen hinausgedrungen ist, ein Prachtwerk von Orgel. Ihre brausenden Klänge in den weiten Hallen des Domes muß man selbst gehört haben, um ihre Wirkung ermessen zu können. Tiefe Andacht senkt sich dem Gottesdienstbesucher ins Herz, wenn kundige Hände die Register ziehen und die Orgel in ihrer ganzen Tonschönheit und Tonfülle zum Preise des Allerhöchsten die weiten Räume füllt. Die Orgel welche aus der Orgelbauanstalt von Martin Hechenberger, Königl. Bayr. Hoforgel-Baumeister in Passau stammt und ein Meisterwerk der Orgelbaukunst ist, besitzt 99 klingende Register mit 5599 Pfeifen, 3 Manuale von *C* bis dreigestrichenen *g* ($\overline{\overline{g}}$) 56 Tasten, das Pedal *C* — eingestrichen *d* ($\overline{d}$) 27 Tasten, 3 pneumatische Maschinen, 4 große Magazinbälge, sowie elektrisches Gebläse und 2 neue Hochdruckstimmen mit 240 mm Druck. Sie ist mit allen Neuerungen der Orgelbaukunst ausgestattet und ist das Werk das größte im Königreich Bayern existierende und das drittgrößte in ganz Deutschland.

Digitized by Google

Verlassen wir den Dom und treten wir ein in den nicht weniger berühmten, im 14. Jahrhunderte erbauten Kreuzgang mit seinen 5 Kapellen, welche die Begräbnisstätten für alle edlen Geschlechter waren. Alles zeugt hier von ehrwürdigem Alter, alles von der hohen Entwicklung der architektonischen Kunst im Mittelalter. Die älteste Kapelle ist die Ölbergkapelle, die Familiengruft der Grafen von Ortenburg; sie ist 1288 erbaut. Die Kreuzwegkapelle hat 3 Schiffe und wird in alten Urkunden als Domherrengrabstätte genannt. Schon aus dem Jahre 1323 besitzen wir ein derartiges Schriftstück. Die Dreifaltigkeitskapelle enthält das Marmorgrab des Bischofs Urban von Trembach († 1590) und seine Familienstammtafel, außerdem eine Tafel, welche die Namen und Regierungszeit der Passauer Bischöfe kundgibt. Rechts kann man auch den Grabstein eines fürsterzbischöfl. passauischen Hofnarren sehen, des „Hansgerl", dann kommt die St. Heinrichs- und Missionskreuzkapelle, welch letztere im Jahre 1710 erbaut ist. In dieser Kapelle fällt uns das Namenverzeichnis der im Kriege 1870—71 gefallenen Krieger aus Passau auf, ebenso wird hier zur österlichen Zeit das heilige Grab untergebracht. Möge kein Besucher der 19. Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins versäumen, wenn er nach Passau kommt, einen Teil seiner Musezeit der Betrachtung der herrlich schönen Schätze des Domes selbst und des eben geschilderten Kreuzganges zu widmen.

Aus Archiven und Bibliotheken.

Angewandter „Mensuralismus": Prüfung der Einwände gegen denselben.

So lang der „Mensuralist"[1]) nur Theorie treibt, der „Äqualist" läßt ihn mit einem gewissen Gleichmut gewähren; wird er aber praktisch, d. h. gibt er Werke heraus, die für die Aufführung bestimmt sind, dann ertönt der Ruf: Ein verdammungswürdiges Attentat ist soeben begangen worden! Die *„Rassegna gregoriana"* hat es ganz offen herausgesagt, so letzthin wieder in Nr. 3—4, Spalte 200. Der Mensuralist erfreche sich nicht, auch seinerseits die vatikanischen Melodien zu rhythmisieren! Das wäre nicht mehr liturgischer Gesang, nicht mehr Gesang der Vatikanischen Ausgabe. *„Ma non si dica che questo è canto liturgico, canto dell' edizione vaticana". (Rassegna greg.* 1909, Nr. 1—2, S. 66.) Nicht anders handeln die amerikanischen Vertreter der Solesmerschule. Ich hatte, als der erste, oder wohl richtiger, als einer der ersten eine Messe aus der Vatikanischen Ausgabe (das *Requiem*) in musikalischem Rhythmus erscheinen lassen. Man lese nun die Ausdrücke der Entrüstung darüber in *„Church Music"* 1909, Nr. 4, namentlich den Brief des P. Wädenschwiler, S. 171, aber auch den weniger aufgeregten Artikel des P. Hügle, S. 154. Auch europäische Leser dürfte eine Diskussion interessieren; denn es werden hier und drüben dieselben Waffen ins Feld geführt. Ist ja P. Wäden-

[1]) „Mensuralist" ist nicht der Name, den der Anhänger der Schule des musikalischen Rhythmus im Choral für sich gewählt hat. So nennt ihn der Gegner. Der Name, richtig verstanden, braucht jedoch nicht abgewiesen zu werden. Trotz wiederholten Protestes wird allerdings unter „Mensuralismus" vielfach noch immer das moderne auf den Choral angeblich übertragene Taktsystem verstanden. Man verwechselt das lateinische Wort *„mensura"* (Maß, Abmessen der Noten nach ihrem verschiedenen proportionellen Dauerwert) mit dem französischen *„mesure"* und dem englischen *„measure"* (Takt). In letzterem Sinne ist die Bezeichnung irreleitend und abzuweisen; richtig aber, wenn man sie in der soeben beim Worte *„mensura"* gegebenen Bedeutung versteht. In diesem richtigen Sinne aufgefaßt, differenziert übrigens der Ausdruck den „Mensuralisten" nicht vom Solesmer „Äqualisten". Auch der Letztere mensuriert, mißt seine Noten ab, nur gibt er jeder Note eben nur ein und dasselbe Maß, einen und denselben Dauerwert. Und sollte man unberechtigterweise den Anhänger der Schule des musikalischen Rhythmus einen Mensuralisten in dem Sinne nennen, als gäbe er dem Choral eigentliche Takte, weil eben solche, wenn auch in sehr verschiedenartiger Form und unregelmäßiger Folge, sich aus seinen Rhythmisierungen herausschälen lassen, so entgingen die Solesmisten diesem Vorwurfe ebensowenig. Solesmes hat seine durch Anfangsikten gebildeten zwei- und dreigliedrigen Notengruppen, unregelmäßig einander ablösende Pyrrhichien (⏑, ⏑ ♫) und Tribrachen (⏑ ⏑ ⏑ ♫♫), d. h., musikalisch gesprochen, seine $^2/_8$- und $^3/_8$-Takte. Giulio Bas gesteht dies denn auch in ganz klaren Worten ein. (*„Church Music"*, III. Jahrgang Nr. 1, S. 30.) „Der Unterschied zwischen taktmäßigem [im modernen Sinne] und freiem [im Solesmer Sinne] Rhythmus besteht, sagt er, in dem Umstand, daß in dem einen (dem taktmäßigen) die rhythmischen Füße einander alle ähnlich sind, d. h., sie sind alle zwei- oder dreiteilig je nach dem zu Anfang der Komposition einmal gewählten Muster, während der freie Rhythmus durch die Folge rhythmischer Füße von verschiedener Natur entsteht, bald zweiteiliger, bald dreiteiliger. Aber die Natur der einzelnen Füße ist die gleiche in beiden Rhythmusformen (ob taktmäßig oder frei); daher können wir die Grundgesetze des Rhythmus gleich gut in beiden Formen studieren." — Wie die unregelmäßigen Takte (will man sie einmal Takte nennen) durch den orientalischen „Chronos" entstehen, siehe in Fleury-Bonvins Schrift: „Über Choralrhythmus" (Breitkopf & Härtel, Leipzig) S. 57 und folgende.

Digitized by Google

schwilers Ausfall größtenteils nichts als eine „Verböserung“ einer Vorlage, die in einer österreichischen Zeitschrift erschienen ist. P. Hügles Aufsatz, als derjenige, in dem versucht wird, mehr sachliche Gründe vorzubringen und dessen Prüfung deshalb auch mehr zur Klärung der strittigen Frage beitragen kann, sei zunächst der Gegenstand dieser neuen „Randglossen“.

P. Hügle verurteilt den mensuralistischen Versuch sowohl vom prinzipiellen, als vom praktischen Standpunkt aus. A. Vom prinzipiellen. Der Rhythmisierungsversuch, meint er, verrät die Unkenntnis der Tatsache, daß der Choral schon einen Rhythmus besitzt und zwar einen eigenen, von demjenigen der heutigen Musik wesentlich verschiedenen, weil der Choral eben selbst eine von jeder andern wesentlich verschiedene Musikgattung sei. Es sei also von Grund aus verkehrt, ihn erst noch rhythmisieren zu wollen. „Der Autor, so schreibt er, gebe die unhistorische Idee auf, daß der *„plain-chant“* ein Krüppel sei und nötig habe, seine Krücken von der modernen Musik zu erborgen.“ Das ist kurz der Haupteinwand P. Hügles.

Darauf muß zunächst erwidert werden, daß dasjenige, was man spezifisch *plain-chant, cantus planus* (wohlbemerkt, ich sage nicht: gregorianischen Gesang) nennt, wirklich ein Krüppel ist. Es muß hier wiederholt werden, was ich schon einmal in dieser Zeitschrift auseinandergesetzt habe. (Vergl. *Musica sacra* 1908, Nr. 9—10, S. 112—117): Der gregorianische Gesang war, wie die historischen Dokumente (Schrifsteller und Neumenkodizes) es beweisen, bis gegen Ende des 11. Jahrhunderts rhythmisch komponiert und vorgetragen, d. h. er hatte Noten von verschiedenem proportionellem Dauerwerte; durch das Aufkommen des mehrstimmigen Vortrags (Diaphonie, Organum), der so schwerfällig und langsam war, daß dabei, wie Hucbald bezeugt, die rhythmischen Verhältnisse nicht mehr beobachtet werden konnten, ging der Rhythmus aber verloren: der Choral wurde von dieser Zeit an in einem Teile der Kirchen und Länder in lauter gleichlangen Noten gesungen, in anderen wurde zwar noch in verschiedenen Notenwerten vorgetragen, aber ohne Kenntnis des früheren Rhythmus und dessen Einzelheiten. Von einem einzigen traditionellen Vortrag seit dem 12. Jahrhundert reden, heißt die Geschichte nicht kennen. (Siehe die Beweise hiefür in *Musica sacra* Nr. 2.)

Die Notenschrift gestaltete sich diesem Zustand der Dinge entsprechend, d. h. ihre Zeichen ließen nicht mehr die ursprünglichen proportionell abgemessenen langen und kurzen Noten erkennen. Das ist der *Cantus planus, plain-chant,* wie er sich in den Kodizes des 12. Jahrhunderts darstellt. Da nun allein diese rhythmuslosen Kodizes die Intervalle der Melodie mit Sicherheit bezeichnen — die älteren, rhythmischen Neumenkodizes tun dies nicht, — so mußte selbstverständlich die Choralkommission bei der Vatikanischen Ausgabe diese Kodizes zur melodischen Grundlage nehmen. Da ferner die Mitglieder der Vatikanischen Choralkommission der Solesmerschule angehören, letztere aber bekanntlich sich vor den soeben erwähnten historischen Tatsachen verschließt, so hat die Kommission die alten rhythmischen Handschriften und die rhythmische Lehre der alten Choralschriftsteller praktisch nicht in Betracht gezogen und uns in der Vatikana nur das gegeben, was die Kodizes des 12. Jahrhunderts enthalten, d. h. das melodische Notenmaterial, die Notenfolge der Melodie, aber nicht deren Rhythmus. Diese dürre, klipp und klar ausgesprochene Konstatierung mag die *„Rassegna greg.“* (vergl. Nr. 1—2, Spalte 63—65) noch so sehr in Harnisch bringen, die Tatsache bleibt eben doch Tatsache. Wie ich früher schon einmal bemerkt habe, wurde übrigens in einem Zirkular, das die Päpstliche Choralkommission bei Beginn ihrer Arbeit einigen Spezialisten zuschickte, denn auch ausdrücklich mitgeteilt, daß die Rhythmusfrage in der Vatikana außer acht gelassen werde. Beim gegenwärtigen Stande der strittigen Frage würde eine autoritative Festsetzung des Rhythmus in der Tat die Herausgabe der Vatikana auf lange Zeit hinausgeschoben haben. Die Darbietung der altehrwürdigen Gesänge in ihrer melodischen Vollständigkeit, wie sie in den Mss. des 12. Jahrhunderts vorgefunden werden, ist schon eine sehr dankenswerte Gabe, die der gebildete Fachmann mit einiger Mühewaltung für die Praxis rhythmisch einrichten kann. Solesmes tut es in seiner Weise. Soll diese Schule das Monopol haben?

Wenn wir Mensuralisten nun den Noten dieser vatikanischen Melodien entweder historisch genau oder wenigstens nach dem mittelalterlichen Prinzip den Dauerwert geben, den sie vor dem Verfall des Chorals hatten, d. h. Noten von verschiedener proportioneller Dauer, so entlehnen wir diese Dauerwerte nicht von der modernen Musik, wie P. Hügle meint, sondern wir geben dem Choral, d. h. dem Eigentümer nur zurück was ihm gehört und er verloren hatte. Umgekehrt hat gerade unsere heutige abendländische Musik ihre Notenwerte vom alten Choral, aus dem sie sich entwickelt hat, dem sie ihren Rhythmus wie anfänglich die Notationsweise (Quadratschrift) entlehnt hat. Von wirklich wesentlichem rhythmischen Unterschied zwischen liturgischer (Choral) und weltlicher Musik kann also wissenschaftlich keine Rede sein.

Das Gesagte, in sich und in den Schlußfolgerungen, recht verstanden, beantwortet in der Wurzel alle Schwierigkeiten des P. Hügle.

Was P. Hügle nebst der Außerachtlassung der geschichtlichen Tatsachen irreführt, ist der falsche Begriff, den er sich vom Wesen des Rhythmus bildet; er definiert den Rhythmus: Eine Folge von Auf- und Abstiegen, eine Art Ebbe und Flut *(a succession of rises and falls, a certain ebb and flow).* Diese Dinge gehören der Melodie als solcher an, sie sind Vorgänge in der Reihenfolge der auf- und absteigenden Intervalle, in der Musikphrase als solcher, die da anhebt, anschwillt und sich gegen Ende herabsenkt; sie sind auch in den Bewegungen des dirigierenden Armes; sie gehören aber nicht zum Begriff des Rhythmus. Es kann etwas rhythmisch sein ohne diese melodischen Vorgänge aufzuweisen, so z. B. der melodielose Trommelschlag beim Marsche der Soldaten.

Digitized by Google

Machten aber diese Vorgänge wesentlich den Rhythmus aus, so könnte kein Rhythmus ohne sie existieren. Rhythmus in der Musik ist Ordnung von Zeitteilen, und zwar unmittelbar mittels der Sinne auffaßbare Ordnung. Es kann aber diese Ordnung nur durch zwei Mittel (vereint, oder unvollkommener, einzeln) auffaßbar gemacht werden, nämlich durch den verschiedenen Dauerwert und die verschiedene Stärke (dynam. Akzent), die man den Zeitteilen gibt. (Siehe die ausführliche Begründung in *Musica sacra* 1909, Nr. 4, Randglossen.)

Mag die gregorianische Musik in den Einzelheiten des Rhythmus von der modernen Tonkunst auch noch so verschieden sein, Musik und Rhythmus sind sie doch beide und es müssen daher die wesentlichen Elemente des Rhythmus beiden gemeinsam sein.

Die oben gegebene Definition entspricht dem althergebrachten Begriff des Rhythmus, wie ihn schon die alten Griechen lehrten, die bekanntlich so feinen rhythmischen Sinn besaßen; so haben die Musiker aller Jahrhunderte den Rhythmus verstanden und geübt. Will man sich gegenseitig verstehen, so muß man den Ausdrücken ihre durch den Gebrauch fixierte Bedeutung belassen. Will also die Solesmerschule von etwas anderem sprechen, von den melodischen Vorgängen, die P. Hügle erwähnt, so sollte sie dafür einen andern Namen wählen. Ich weiß wohl, daß sie Einspruch erheben wird gegen das soeben Auseinandergesetzte als eine ungenügende Auffassung ihres sogenannten Rhythmus; vermöge einer eigenartigen Verwechslung vermengt sie nämlich manchen Vorgang des eigentlichen Rhythmus mit der Sache, die sie Rhythmus nennt, und so ist der Verwirrung kein Ende. Dom Mocquereau mutet denn auch den Musikern wiederholt zu, daß sie sich einer Wiedergeburt, einer Neuerschaffung *(recréer)* unterziehen, falls sie in die esoterischen Lehren der Schule verständnisvoll eindringen wollen. Immer eine sehr verdächtige Sache, wenn tausendjährige Begriffe plötzlich als falsch hingestellt werden und nagelneuen Theorien Platz machen sollen, und wenn erprobte Fachmänner trotz jahrelangen Hin- und Herstreitens von solchen neuen Aufstellungen immer noch nichts verstehen können!

P. Hügle tadelt dann, daß „der einen einfachen Note der Vatikana verschiedene Dauerwerte zuerteilt werden: $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$ usw." Dasselbe empört das äqualistische Empfinden Sandhages in „Gregorianische Rundschau" 1909, Nr. 3, S. 46. Ein dritter im Bund will sich auch noch aus demselben brüchigen Metall ein Siegfriedsschwert gegen den verhaßten Mensuralismus schmieden: P. H. Clemens im holländischen „St. Gregorius-Blad" 1909, Nr. 3, S. 31. Nun, die Vatikana gibt ja, wie wir gesehen haben, den Notenwert nicht an; einer und derselben Notenform können also ganz verschiedene Dauerwerte entsprechen. Das sehen wir in der Tat, sobald wir die Neumenkodizes zum Vergleich herbeiziehen; nicht nur sind in denselben verschiedene rhythmische Neumen für eine und dieselbe vatikanische Notenform zu finden, sondern derselben Neume ist hier ein Längezeichen, dort ein Zeichen der Kürze beigefügt. P. Hügle und Herr Sandhage und P. Clemens sollten das wissen.

Meine Requiemausgabe will übrigens keine historisch-kritische sein; ich habe über mein Verfahren durch mehrmalige Erklärungen in Artikeln und ausdrücklich wieder in Titel und Vorbemerkung zur *Missa gregoriana I*[a], Op. 88, Nr. 1, keinen Zweifel gelassen. Es sind vor allem künstlerische Rücksichten, die mich leiteten; ich hatte also größere Wahlfreiheit bezüglich der Notenwerte, als wenn ich mich genau an die ursprünglichen Länge- und Kürzezeichen hätte halten wollen. Es genügte vielfach die Anwendung des von dem Choralkomponisten befolgten rhythmischen Prinzips.

B. Ich prüfe nun die vom praktischen Standpunkt aus in vier Punkten geordneten Einwürfe P. Hügles.

1. „Keine feststehende Norm zur Bestimmung des Wertes der vatikanischen Noten." — Wollte man sich mit einer historisch-kritischen Ausgabe begnügen, so ließe sich, wenigstens in manchen Punkten, wohl eine Norm feststellen; für eine freiere rhythmische Bearbeitung allerdings nicht. Man muß hier eben, wie in so vielen anderen Dingen, das Beste wählen, bezw. unter den verschiedenen dargebotenen rhythmischen Bearbeitungen diejenige, die man für die künstlerisch schönste und die zweckmäßigste hält. Gibt es doch selbst in den solesmistischen Ausgaben keine feste Norm trotz des hier die Sache so sehr erleichternden Prinzips des Gleichmaßes. Macht ja selbst Don Mocquereau (in *„Rassegna gregoriana"* 1909, Nr. 3—4, Spalte 138) darauf aufmerksam, daß „allein schon die Intonation des Vatikanischen *Credo I*, vier (solesmistischen) Ausgaben (Pustet, Schwann, Dessain, Desclée) entnommen, vier unähnliche Lesarten und zwar betreffs des alleinigen Dauerwertes der Noten uns gibt."

2. „Infolgedessen kann die Benutzung des Chorals (das Choralsingen) nie allgemein werden." — Das folgt nun durchaus nicht. Eine und dieselbe Interpretation des Chorals wird nie allgemein werden können, zugestanden, oder richtiger: *transeat*, es mag dahingestellt bleiben; denn absolut unmöglich, bei gutem Willen, wäre eine Verständigung nicht; die Choralpflege, der Choral selbst kann so nie allgemeine Verbreitung finden, das muß verneint werden. Beethovens Symphonien werden trotz ihrer genauen Notation auf verschiedene Weise seitens der verschiedenen Dirigenten vorgeführt, aber verbreitet sind sie in allen besseren Konzertinstituten.

3. Der Choral im musikalischen Rhythmus kann nicht allgemeine Verbreitung erlangen, weil er so zu schwer ist; „soll er allgemein werden, so muß sein Rhythmus sich durch die elementarste Einfachheit auszeichnen." — Erstens, es ist eine geschicht-

Digitized by Google

liche Tatsache, daß der gregorianische Gesang mit seinem musikalischen Rhythmus im Mittelalter jahrhundertelang wirklich allgemein verbreitet war. Zweitens, welch unkünstlerische und der Würde des Gottesdienstes sehr wenig entsprechende Gesinnung gäbe der kund, der sich wirklich mit einem solch rudimentären Singen zufrieden geben wollte, wo er es leicht besser machen könnte! Drittens, der musikalische Rhythmus, obwohl weniger einfach als der Kindergarten-Buchstabierrhythmus im Gleichmaß der Noten, ist in der Tat nicht schwer. Vermöge der Plastik, die er den Melodien gibt, prägt er sie erst recht ein, macht sie verständlich und dementsprechend leichter. Der an Kultur zurückgebliebene Orient ist ja imstande, seine liturgischen Gesänge im musikalischen Rhythmus zu singen; selbst die wilden Völker singen ihre Weisen in verschiedenem Notenwerte; unsere kirchlichen und weltlichen Volksgesänge sind so rhythmisiert, ja noch mehr, sie haben selbst in Takt gebrachten musikalischen Rhythmus. Mehrmals in der Woche höre ich selbst die Kinder einer ganzen Pfarrschule ohne Direktion in den Kinderbänken mit spielender Leichtigkeit das *Requiem* im Rhythmus der verschiedenen Notenwerte singen, und ich sollte trotzalledem die Überzeugung gewinnen, dieser Rhythmus sei praktisch nicht durchführbar?

4) Um konsequent zu sein, müßte auch der Priester am Altar nach dieser Methode singen. „Man stelle sich da die Empfindungen des gläubigen Volkes vor! etc.“ — Nun, es trifft sich, daß ich soeben ein Hochamt gesungen habe. Ich gestehe, daß ich es im wirklichen Rhythmus getan habe. So lange ich Priester bin, habe ich überhaupt so gehandelt. Auch alle Priester, die ich Gelegenheit hatte zu hören, haben je nach dem Maße ihrer musikalischen Fähigkeiten die Altarmelodien der Mediziäa in verschiedenen Notenwerten vorgetragen; und ich kann in aller Wahrheit sagen, daß in all den Ländern, wo dies stattfand, ich nie gehört habe, daß das gläubige Volk an diesem Rhythmus Anstoß genommen hat. P. Hügle gebraucht den Ausdruck: Moderner Rhythmus, und meint damit wohl die Einrichtung in regelmäßigen modernen Takten. Der Choral hatte unseres Wissens nie eine solche Einrichtung und auch die Mensuralisten geben ihm keine solche, sondern eben nur Noten von verschiedener proportioneller Dauer, was wahrlich nicht dasselbe ist; es können die Noten verschiedene bestimmte Dauer haben, ohne in modernen Takten gruppiert zu sein.

Nun zu P. Wädenschwilers feurigem Herzenserguß! (*„Church Music“* S. 170). Er ist eine rhetorische Erweiterung der Sandhageschen Kritik in „Gregorianische Rundschau“ 1909, Nr. 3) mit Beifügung persönlicher Vorwürfe und Verdächtigungen. In Verbindung mit der Tätigkeit der Mensuralisten und speziell der meinigen spricht P. Wädenschwiler von Protestanten, von Luthers Grundsatz. Er bezweifelt und hält es für eine Ironie, wenn im Prospektus meines *Requiem* von Gehorsam dem Heiligen Vater gegenüber die Rede ist und vom Wunsch, die Einführung der Vatikanischen Ausgabe zu fördern; er kann nicht umhin, anzunehmen, daß wir Mensuralisten jetzt nur heuchlen, wenn wir uns für die Vatikana bemühen; ja gleich „hysterischen“ Engländern, welche von 60000 deutschen Mausergewehren träumen, die in London zur dereinstigen Überrumpelung Englands verborgen liegen, erblickt er allen Ernstes das Gespenst einer Verschwörung zwischen Mensuralisten und Mediziäern[1]) zum Sturze des Lieblingswerkes des Heiligen Vaters.

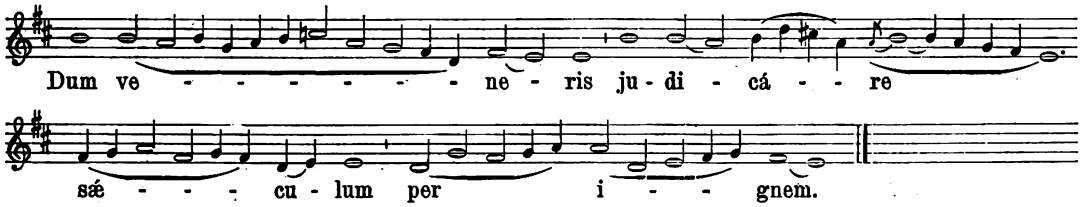
Und all dieses Zetergeschrei gelegentlich einer reinen Kunstfrage, in Sachen einer einfachen rhythmischen Interpretation! Braucht es solchen rein aus der Luft gegriffenen Verdächtigungen und Hirngespinsten gegenüber einer ernstlichen Erwiderung? Es muß um eine Kunstansicht wirklich schlecht bestellt sein, wenn man sich genötigt sieht, zu ihrer Verteidigung zu solchen Kampfmitteln seine Zuflucht zu nehmen.

Zu Musikalischerem übergehend bemerke ich zunächst, daß P. W. notengetreu meine rhythmische Fassung des stark melismatischen *„Dum veneris“* im *Requiem* als Vogelscheuche abdruckt. Es soll abschreckend wirken. Man ist allerdings nicht gewöhnt, den Choral so vor sich zu sehen, wie man ihn faktisch singt, ohne sich von den Notengestalten, die den wirklich Gesungenen entsprechen, Rechenschaft zu geben. Es liegt im orientalisierenden Choral manches, das bei unserer gegenwärtigen europäischen Musikpflege befremdet. Durch die genaue, klar vor Augen liegende Notierung kommt dies uns mehr zum Bewußtsein. Ich will nun dasselbe *„Dum veneris“* in den

---

[1]) Als Hauptmediziäer wird dem P. W. wohl Monsignore Dr. Haberl gelten. Wenn nun der letztere in seiner *„Musica sacra“* meinen Artikeln Raum gibt, so kann diese Teilnahme für die Mensuralisten, bezw. das Offenhalten der Spalten seiner Zeitschrift für mensuralistische Stimmen, so wenig als eine „ganz plötzliche“ *(„all atonce“)* und ein Anzeichen eines angeblichen Komplotts gegen die Vatikana angesehen werden, als lange bevor noch man an eine Vatikana nur denken konnte, die *„Musica sacra“* und das „Kirchenmusikalische Jahrbuch“ mensuralistische Aufsätze aus der Feder P. Gietmanns brachten. Ich erwähne im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch“ 1896, S. 50, den Artikel „Rhythm. Gliederung des Chorals; 1898, S. 122: „Neuere Choralstudien“; 1902, S. 193: „Dechevrens *Les vraies mélodies grégoriennes;*“ in *„Musica sacra“* 1896, Nr. 11: „Der oratorische Rhythmus im Choral,“ Nr. 13. „Der Rhythmus des Sprachgesanges;“ Nr. 14 „Der Rhythmus des griechischen Kirchengesanges;“ Nr. 23 „Einzelnes über Eigenart und Vortrag des alten Chorals.“ Damals, wo man in den verschiedenen obwohl nicht bestimmtproportionell notierten Dauerwerte der Mediziäa einen gewissen musikalischen Rhythmus besaß und deshalb die Rhythmusfrage nicht wie jetzt, bei der rhythmuslosen Vatikana, eine brennende war, hat man diesen sehr gründlichen und wissenschaftlichen Artikeln nicht die verdiente Aufmerksamkeit geschenkt. Es lohnte sich nun sehr, das Versäumte nachzuholen. Wahrheitsuchende Äqualisten würden ihre Vorurteile ablegen.

Digitized by Google

Notengestalten beschreiben, die Franz Witt in der Orgelbegleitung des *Ordinarium Missae* verwendet, d. h. 𝅝 für den längsten Ton, 𝅗𝅥 für den mittelwertigen, ♩ für den kürzesten. Wie sieht nun die Stelle aus?

Wo bleibt nun die Wädenschwilersche Vogelscheuche? Gesungen würde obiges aber (nach meiner 35jährigen Erfahrung zu urteilen) geradeso wie ich es in meinem *Requiem* fürs Auge klargestellt habe.

Herr Sandhage (in der „Gregorianischen Rundschau") hatte „nicht begreifen können, warum ich auf halbem Wege stehen geblieben bin und nicht auch noch Taktstriche hinzugesetzt und $^4/_4$ oder $^3/_4$ davorgeschrieben habe." Noch metronomische Angaben — er hätte auch die verschiedenen Vortragszeichen, wie *p, mf, f* und erwähnen können — „und der moderne Choral wäre dann fertig in Frack und weißer Weste, Zylinder und Glacéhandschuhen". P. W., der dem Herrn S. auch in der Anführung eines musikalischen Beispiels nachgeahmt hatte, ahmt ihm auch hier nach, selbst der Zylinder — bei P. W. ist's ein Pariser Hut neuester Mode — fehlt nicht.

Was nun die beiden Herren hier ironisch vorschlagen, wäre in der Tat ganz praktisch mit Ausnahme der Taktstriche. Wir haben es hier wieder mit Vorurteilen zu tun. Das Verpönte liegt übrigens schon vor. In der in vieler Hinsicht vortrefflichen „Neuen Schule des Choralgesanges" des P. Johner, O. S. B. (S. 217—230), sind sehr viele Vortragszeichen leibhaftig zu sehen. Und man hat sich darüber nicht entsetzt. Aber natürlich: *Quod licet Jovi, non licet bovi.* Der Mensuralist könnte das nicht ungestraft tun.

Wo immer Choral schön gesungen wird, wird er je nach der melodischen Stelle in verschiedenem Stärkegrad, in verändertem Tempo, bald etwas drängend, bald verlangsamt aufgeführt. Was also tatsächlich bei der Aufführung vor sich geht und vorgehen muß, soll anders der Choral natur- und kunstgemäß vorgetragen werden, das darf auch schriftlich verzeichnet werden, und das darf nicht nur geschehen, sondern es würde zur Erleichterung der richtigen Auffassung und Hilfe für das Gedächtnis des Sängers mit Nutzen aufgezeichnet werden, gerade wie man in der sonstigen Musik zu diesem Hilfsmittel seine Zuflucht nimmt. Sind denn unsere Chorsänger plötzlich so große divinatorische Künstler, sobald sie vor Choralnoten gestellt werden, daß ihnen die üblichen Hilfsmittel da überflüssig und gar hinderlich wären? Ist nicht vielmehr das ausdruckslose, mechanische gleichgültige Absingen des Chorals teilweise gerade auf den Umstand ursächlich zurückzuführen, daß unsere Chorleiter beim Choral-Aschenbrödel sich nicht die Mühe und Zeit nehmen, den Sängern dergestalt unter die Arme zu greifen? In den ältesten Neumenkodizes erblicken wir eine ganze Anzahl Vortragszeichen in Form von Buchstaben usw., der heutige Choralist aber muß von Fall zu Fall die Vortragschattierungen improvisieren. Auf welcher Seite liegt die größere Wahrscheinlichkeit richtiger Vortragsauffindung, auf seiten des improvisierenden, vielfach musikalisch ungebildeten Sängers, oder auf seiten eines alle Umstände mit Muße und musikalischem Verständnis überlegenden guten Herausgebers? Selbstverständlich bleibt dann noch, wie bei jeder anderen Musik, künstlerische Freiheit und Spielraum genug für den jeweiligen Dirigenten und Sänger.

Warum wir unsere Schule diejenige des musikalischen Rhythmus nennen? — P. W. sieht darin ein starkes Stück Anmassung und meint, wir täten es, um anzudeuten, daß der oratorische Rhythmus unmusikalisch sei. Nicht so; und hätte P. W. die Schriften P. Dechevrens und anderer Mensuralisten näher studiert, so wüßte er, daß es geschieht, weil der Rhythmus nach der Lehre der Mensuralisten aus dem Wesen und den Anforderungen der Musik selbst sich ergibt, im Gegensatz zum oratorischen Rhythmus, der sich angeblich aus dem Text herleitet.

Aber trotz unserer Gegnerschaft zum System des Gleichmaßes bleibe es wahr, daß der äqualistische Choral, von den Solesmer Mönchen gesungen, schön klinge. — Nun ja, schöne Stimmen, lang aneinander gewohnte, fortwährend in Übung stehende fromme Sänger, in klösterlicher Gewandung und Atmosphäre, werden in Verbindung mit den kirchlichen Zeremonien stets Eindruck machen. Selbst eine einfache Tonleiter aus der Kehle eines großen Sängers entbehrt nicht einer gewissen Schönheit; wirkt derselbe Sänger aber nicht noch ganz anders, wenn er eine gut rhythmisierte Melodie vorträgt!

Es wurde von sehr geschätzter Seite geschrieben: Das System des gleichen Dauerwertes gleicher Noten — worunter wohl Noten von verschiedenem aber proportionell-bestimmtem Dauerwert verstanden sind — verunziere den Choral, nehme ihm seine Schönheit und seine Kraft und widerspreche seinem ganzen Wesen. — Wie könnte wohl diese Behauptung bewiesen werden? Daß diese oder jene Bearbeitung nach diesem System so etwas bewirken könne, das verstehe ich; daß aber das System selbst es tue, das ist mir ganz unverständlich. Wie könnte nämlich

Digitized by Google

das eigene Prinzip, nach welchem eine Sache geschaffen wurde — und der ursprüngliche Choralrhythmus hatte ja proportionell-bestimmte Werte — dem ganzen Wesen dieser Sache widersprechen und sie verunzieren? Und abgesehen von diesem historischen Faktum, was hindert dann, gerade diejenigen Notenwerte für die schriftliche Darstellung zu wählen, welche der Melodie ihre Schönheit und Kraft verleihen und die in der Ausführung wirklich beobachtet werden? Denn in der konkreten Ausführung sind es jedesmal bestimmte Werte. Und kann denn nicht der Choralist, wie jeder andere Sänger in jeder anderen Musik sein subjektives *tempo rubato* anwenden, falls er es für künstlerisch berechtigt hält? Die vom Mensuralisten ihm dargebotenen rhythmischen Werte sind ihm dann, will er es absolut haben, was diejenigen der Mediziäa ihm waren; er hat den freien Rhythmus im Sinne der Mediziäa.

Von nicht weniger hochgeachteter Seite wurde dann die Meinung geäußert, behufs schönen, fließenden Vortrags des Chorals müßten unsere Sänger an die Quadratnotenschrift gewöhnt werden. — Ich fürchte, daß diese Anschauung unsere neue Lage außer Auge läßt, die Lage nämlich, in die uns die keine rhythmischen Werte bietende Vatikana versetzt. Man lebt und denkt immer noch in und mit der altgewohnten Mediziäa, in der die Bearbeiter ihre langen und kurzen Noten unbewußt nach dem System des musikalischen Rhythmus, unter dessen Einfluß sie standen, eingerichtet und von neuem den Choral gegeben hatten, und zwar so, daß auch die Textunterlage diesen Rhythmus unterstützte. Ganz anders ist es aber mit der Notation und der Textunterlage der Vatikana bestellt, bei welcher die äußerlich verschiedene Gestalt der Noten nicht die innere rhythmische Beschaffenheit anzeigt usw. Warum singt man denn die Vatikana meistenorts aus den sogenannten Rhythmisierungen in modernen Noten? Eben weil die Choralnotation des 12. Jahrhunderts (d. h. diejenige der Vatikana) rhythmisch unzulänglich ist.

Und hier freut es mich, einmal mit Dom Mocquereau übereinstimmen zu können. In „*Rassegna gregoriana*" Nr. 3—4 weist er das von mir zuletzt Gesagte schlagend nach; und jeder wird in Dom Mocquereau, trotz seines visionären Rhythmussystems, den großen Kenner und Liebhaber des Chorals anerkennen, der gewiß nicht geneigt ist, das dem Choral eigentümliche und notwendige herabzusetzen und daranzugeben. Dom Mocquereau zitiert für seine Ansicht einen andern ebenfalls sehr angesehenen Choralkenner, Dr. Mathias. Ich will ihm hierin folgen. Das längere Zitat aus der (Straßburger) Cäcilia 1906, Nr. 3, S. 37 und 39 ist in der Tat sehr lesenswert und aktuell; und wenn die Unzulänglichkeit der jetzigen Choralnotenschrift sich schon für den Vortrag im Gleichmaß ergibt, dem Dr. Mathias, wenn auch etwas frei, huldigt, was muß es erst sein, wenn man nicht in lauter gleichkurzen Noten singen will?

Dr. Mathias schreibt also: „Wie oft muß man wahrnehmen, daß sonst wohlgeschulte Sänger vor einer Choralvorlage wie ratlos dastehen, selbst wenn ihnen die Choraltonschrift kein Rätsel mehr ist. Ihr Choralvortrag sticht vor ihren übrigen gesanglichen Leistungen ab wie das nächtliche Dunkel vor dem hellen Tag: Es ist ein kraft- und saftloses Gesinge, ein zaghaftes, unsicheres Wanken und Schwanken durch die Reihen der Töne, das sich jeder normalen Phantasie als das gerade Gegenteil von einer Hebung oder Verklärung des liturgischen Wortes darbieten muß."

„An der Vorbildung des Sängers kann es nicht liegen. Noch weniger an der Natur und Beschaffenheit des Chorals. Wie eigenartig dieser in mancher Beziehung sein mag, er steht mit jeder anderen Gesangsform auf einer und derselben musikalischen Basis und stellt durchaus keine wesentlich verschiedenen Anforderungen an die ausführende Kraft. An der erwähnten Unsicherheit kann nur die Unbestimmtheit der Choralvorlage, die Unzulänglichkeit der Choraltonschrift schuld sein. Während der heutige Sänger von jeder Vorlage genaue Auskunft über die melodische und rhythmische Gestaltung der zu singenden Melodie erwartet, bietet ihm die spätmittelalterliche Choraltonschrift, wie sie heute noch zu Ehren besteht, das rein Melodische der Choralmelodie und vom Rhythmischen, wenn wir von den Ziernoten und -Formeln absehen, nicht mehr als die Gruppierung nach Sätzen und Satzeinschnitten. Sie schweigt völlig über das rhythmische Verhältnis der Einzelntöne zu einander, dessen genaue Einhaltung schon beim Solo- noch mehr aber beim Chorgesang die unerlässliche Vorbedingung eines sicheren, bestimmt ausgeprägten und darum auch ausdrucksfähigen Vortrags bildet." „Dieses rhythmische Verhältnis der Einzeltöne nach Länge und Schwere, nach Dauer und Wärme, nach Quantität und Qualität betrifft aber, sagt Dr. Mathias, das Wesen der Choralmelodie selbst." „Zweifel können sich einstellen, wenn über einer Silbe mehr als drei Töne erklingen sollen. Nach höchstens drei Tönen stellt sich nämlich erfahrungsgemäß für den Sänger das Bedürfnis ein, mit der Stimme irgend einen neuen Stützpunkt zu gewinnen, seiner Stimme einen, wenn auch noch so leisen und unmerklichen Nachdruck zu geben." [Wie es hier dargestellt ist, paßt dies genau nur für die Noten im Gleichmaß, die eben je eine Zählzeit darstellen. Bei verschiedenem Werte der Noten können mehrere Noten auf eine Zählzeit kommen oder umgekehrt kann die Notendauer sich über mehrere Zählzeiten erstrecken. Das Bedürfnis nach neuen Stützpunkten hat die Zählzeiten zur Basis, nicht die einzelnen Noten.] „Sind ihm diese Stützpunkte nicht von vornherein gegeben, dann legt er sich selbst solche aufs Geratewohl während des Singens fest. Manchmal ist seine Wahl eine glückliche, sehr oft ist sie es aber auch nicht. In jedem Fall ist sein Vorgehen ein plan- und zielloses, er muß sich vielfach dem blinden Zufall anheimgeben, und daher das Unsichere und Zaghafte und Unbestimmte im Vortrag. Sollen mehrere Sänger gleichzeitig solche unbestimmte Notenreihen absingen, dann steigert sich natürlich diese Unsicherheit und Verschwommenheit. Jeder legt sich möglicherweise die Stützpunkte anders zurecht. Was der eine betont, läßt der andere unbetont, worauf der eine sich stützt, darüber geht der andere leicht hinweg: ein beständig sich lähmendes Abmühen ohne Farbe, ohne Glanz, ohne Leben, ein undefinierbares

Digitized by Google

Gewackel! Solche längeren Tonreihen müssen also unbedingt rhythmisch gegliedert und gedeutet werden."

Dom Moquereau fügt bei: „Nie hat man ein strengeres Urteil über die Choralnotenschrift gefällt." Und er hält es für gerecht.

Canisius-College, Buffalo N.-Y. Ludwig Bonvin, S. J.

Nachschrift der Redaktion. Die „Rhythmusfrage" ist immer noch offen und weder nach musikalischer noch nach historischer und ästhetischer Seite klar und zweifellos; man kann es noch wagen, die absolute Gleichwertigkeit der Noten und Notenformen des *Graduale Vaticanum* zu bezweifeln. Aus diesem einzigen Grunde hat die Redaktion keinen Anstand genommen, die Artikel von P. Dechevrens und P. Gietmann schon lange vor dem Erscheinen des *Graduale Vaticanum* und die Arbeiten P. Bonvins auch nach Publikation derselben aufzunehmen. Die von der gegenwärtig führenden Partei intendierte Praxis im Vortrag der traditionellen Melodien kann unmöglich als definitives Endresultat gelten, sondern es muß jene Freiheit gewahrt werden, die dem musikalischen Denken und Fühlen der Nationen in allen Jahrhunderten gewahrt war und bleiben wird. Jene Individualität, welche bei der Deklamation des liturgischen Textes zu tage tritt, wenn der eine die Worte und Silben lautrichtig abliest und zerhackt, der andere aber mit Verständnis des Inhaltes, mit gehobenem Tone, nach dynamischer und rhythmischer Seite schön deklamiert, muß ja auch auf die Melodie übertragen werden können. Wenn aber Personen in solchen Auseinandersetzungen ein Komplot gegen den Willen des Heiligen Vaters erblicken, mit Denunziationen drohen und Ketzerei riechen, dann überschreiten sie die Gesetze des Anstandes und der Gerechtigkeit, ja sie verurteilen sich selbst, trotz fieberhafter Beteuerung der Wahrheit und absoluten Richtigkeit ihrer unkünstlerischen und selbstkonstruierten Gesetze. Die Auktorität des Gesetzgebers soll und muß gewahrt werden, das wird bei der Generalversammlung in Passau zum Ausdrucke kommen, wie es in Eichstätt der Fall war (siehe unten S. 91 Antrag.) Wenn aber die Ausführung der Gesänge des *Graduale Vaticanum* nicht so rasche Fortschritte macht, als es der Heilige Vater, die Bischöfe und der Cäcilienverein wünschen, so liegt die Ursache hauptsächlich in der noch nicht gelösten Rhythmus- und Deklamationsfrage, die voraussichtlich noch mehrere Stadien durchlaufen muß, bis sie auf dem Punkte angelangt ist, der als „der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht" begrüßt werden kann. F. X. H.

Nachklänge von der Haydn-Zentenarfeier und dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Wien (25.—29. Mai).

Keine flatternden Fahnen und riesenhaften Plakate, keine rauschenden Umzüge verkündeten dem erwartungsfroh gestimmten Besucher der alten Kaiserstadt an der Donau den Glanz jener denkwürdigen Tage des 25. bis 29. Mai 1909, in welchen das Gedächtnis an einen der größten und treuesten Söhne Österreichs gefeiert werden sollte, die Erinnerung an eine der leuchtendsten und sympathischesten Erscheinungen der gesamten Musikwelt: an Joseph Haydn, dessen lebensfrohe, jugendfrische Kunst das erste Jahrhundert ihrer Geschichte mit wahrer Wunderkraft überdauert hat und die nun siegesgewiß sich anschickt, den Wettlauf mit der Moderne auf eine neue große Distanz hin aufzunehmen — einem zweiten Jahrhundert, oder noch mehr: der Ewigkeit entgegen. Unvergänglich ist Haydns Kunst, unvergeßlich, ewig; das sagen nicht bloß die auserkorenen Freunde und Verehrer, das geben auch diejenigen zu, die den Meister im Vergleiche zu den Neuerern „altmodisch" finden. Denn Haydn ist der Altmeister der instrumentalen Form, der Begründer der modernen Instrumentalkunst, und eben deswegen ist sein Name mit den Geschicken der Tonkunst, mit der Geschichte der Musik für alle Zeiten untrennbar verknüpft.

Schlicht und einfach sei im folgenden erzählt, was sich zur Zeit der Wiener Festtage vor den aus aller Welt herbeigeeilten Teilnehmern, zu denen vor allem die zahlreichen Kongressisten gehörten, abspielte. Tausende von Händen waren rege, das große Werk würdig zu Ende zu führen, in den Konzert- und Probesälen, im Theater und in den — Kirchen flötete und jubilierte es allenthalben; ein einzigartiger Hymnus, dessen schwellende Akkorde, von den Fittichen der allgemeinen Begeisterung getragen, gar freudig zum Himmel emporstiegen. Drüben aber, in der Nähe der schlanktürmigen, herrlichen Votivkirche blickten die düsteren Mauern der Universität ernst und verwundert auf das regsame Völkchen herab, das von Kirche zu Kirche, von Konzert zu

Digitized by Google

Konzert, von einem Empfang zum andern rannte, um schließlich auch noch Zeit erübrigen zu sollen für den Besuch der zahlreichen wissenschaftlichen Vorträge, die auf dem schwarzen Brette des düsteren Hauses angekündigt waren. Kongreß! „Wer zählt die Völker, nennt die Namen, die gastlich hier zusammenkamen!“ Und wie würde Haydn gestaunt haben, hätte er an seinem Wiener Ehrenfeste wahrgenommen, daß nicht die Tonkunst allein es ist, die in diesen Tagen die Menschen beschäftigte, sondern auch die Musikwissenschaft — ein Gebiet, das ihm zu Lebzeiten noch völlig fremd war.

Am nächsten Tage, nachdem ich im Hofoperntheater Richard Straußens „Elektra“ gehört hatte, begab ich mich zum Begrüßungsabende ins Rathaus, wo sich an den Spitzbogen der Volkshalle die Schallwellen der lustigen Jodler brachen, die von einem Männerchore, einem gemischten Chore und mehreren Solisten unter der Führung des bekannten Volksliedforschers Professor Pommer herausgeschmettert wurden. Brausend, wie aus dem grünen Walde, kamen von dem steinernen Geäst die Klänge an das durch die Dissonanzen der „Elektra“-Musik gar fürchterlich malträtierte, nun wieder freudig aufhorchende Ohr zurück, daß einem das Herz im Leibe lachte. Wie froh war ich, der „Elektra“ entronnen zu sein! Die bei ihr „gewonnenen“ Eindrücke mit in die nächtlichen Träume hinüberzunehmen, wäre höchst unvorsichtig gewesen. Schon beim Überfliegen des Textbuches schaudert man; um wieviel mehr erst bei der Aufführung, wo ein auf 120 Mann verstärktes Orchester die gräßlichsten Kakophonien, die teuflischesten, grellsten Klangeffekte an den Mann bringen muß, wo auf der Bühne ein großes Schlachten vorbereitet wird, ein unheimliches Schreien, Quieken, Stampfen die Luft erschüttert — man erstickt fast unter dem Drucke der unheilgeschwängerten Atmosphäre, die sich um den Palast Klytämnestras und über den Zuschauerraum zusammenzieht.

Am Dienstag begannen die offiziellen Feierlichkeiten mit einer von Sr. Exzellenz dem Herrn Bischof und Hofburgpfarrer Dr. Laurenz Mayer in der K. K. Hofburgkapelle zelebrierten Pontifikalamte, bei welchem Joseph Haydns „Mariazeller“-Messe zur Aufführung gelangte, exekutiert von den Hofkapellsängern unter der Leitung des K. K. Hofkapellmeisters Karl Luze. Das Orchester bestand gleichfalls aus Hofmusikern. Was ein so illustrer Gesang- und Orchesterkörper hinsichtlich glänzender Effekte, insbesondere dynamischer Abstufungen überhaupt zu leisten imstande ist, wurde pünktlich erfüllt; ja ich kann sagen, daß die minutiöse Genauigkeit, mit der sich die Ausführenden am Herausarbeiten der *Pianissimi,* Schweller und Abschweller, der Akzente, Verzierungen usw. beteiligten, dem Begriffe „Musteraufführung“ vollkommen entsprach. Anders die Wirkung vom rein kirchlichen Standpunkte. Man mag die Messen Haydns noch so vollendet aufführen, immer wird dabei die Vorstellung des Konzertmäßigen, Theatralischen wachgerufen, immer wieder wird der Hörer aus der Beschaulichkeit der Andacht emporgeschreckt, sieht er sich oft plötzlich mitten in das Geräusch der profanen Alltagswelt versetzt oder, wenn man will, in ein Symphoniekonzert, dessen „Milieu“ mit dem einer gottesdienstlichen Handlung nichts gemein hat, als die mit Menschen besetzten Stühle oder Bänke.

Das zur Haydnfeier herausgegebene, mit der Charakteristik der aufzuführenden Werke sich beschäftigende Programmbuch unterzieht auch die Mariazeller-Messe einer kurzen Analyse und spricht in der Einleitung von Haydns herzlicher Offenheit und von seinem reinen künstlerischen Gewissen — zwei Grundeigenschaften des frommen Meisters, die wohl noch niemand bezweifelt hat — vermeidet es aber, die für Haydns Stil so charakteristische Verquickung des Weltlichen mit dem Kirchlichen auch nur mit einer Silbe zu betonen. Also gerade der springende Punkt wird übergangen! Dagegen lesen wir: „Der Vorwurf zu großer Heiterkeit ist auch nie verstummt, weil Haydns Messen in der Kirche nie verstummen wollten.“ Diese Inschutznahme Haydns ist nichts anderes als ein Gutheißen der Wiener kirchenmusikalischen Zustände. Sie nimmt durchaus nicht mehr wunder, ist aber insoferne höchst merkwürdig, als dadurch der Vorwurf „zu großer Heiterkeit“ auf der ganzen Linie zugegeben wird; denn wären die Haydnschen Messen nicht allzu heiter, so hätten ihre Anwälte gerade durch das konsequente Vordemonstrieren dieser Meßkompositionen die auf die große Heiterkeit vorgebrachten Einwände längst entkräften können. Aufführung und Vorwurf verhalten

Digitized by Google

sich hier eben wie Ursache und Wirkung; das möge nicht vergessen werden. Es ist doch sonderbar: demselben Joseph Haydn, über dessen Oper „Die wüste Insel“ *(L' Isola disabitata)*, die am letzten Tage der Haydnfeier im Hofoperntheater gegeben wurde, die Wiener Presse grimmig herfiel, um sie gleich einem falschen Guldenzettel zu zerfetzen,[1]) soll rücksichtlich seiner Messen nicht ein Haar gekrümmt werden, ansonsten man sich den Zorn des Herrn Dr. Schnerich zuzöge. Daß Haydn für die Opernkomposition keine dramatische Eignung besaß, darf ruhig ausgesprochen werden; daß er aber der Verweltlichung der Kirchenmusik Tür und Tor öffnete, darüber soll man hübsch ruhig sein.

Um in den nachfolgenden Zeilen nicht nochmals auf die Wiener Kirchenmusik zurückkommen zu müssen, will ich gleich an dieser Stelle mitteilen, was in den Kirchen Wiens zu Pfingsten zur Aufführung gebracht wurde. Kirchenmusikverein an der Pfarrkirche St. Peter: *Vidi aquam* von Witt, Graduale von Salieri, Offertorium von Gruber, Messe von Brosig. Am Pfingstmontage: Nikolai-Messe von J. Haydn. Pfarrkirche zu St. Otmar unter den Weißgerbern: *Vidi aquam* von Michael Haydn, *Tantum ergo* von Bigler, *Missa solemnis* in *D*-dur von Filke, Graduale von Rieder, Offertorium von Glickh. Pfingstmontag: *Tantum ergo* von Michael Haydn, Mariazeller-Messe von J. Haydn, Graduale von Rieder, Offertorium von Leitner. Pfarrkirche zu St. Karl Borromäus: Cäcilien-Messe von J. Haydn, Graduale von Abbé Vogler, Offertorium von Boschetti (Wien). Pfingstmontag: Schöpfungs-Messe von J. Haydn, Graduale von Henneberg, Offertorium von Boschetti. Kirche zu St. Thekla: Krönungs-Messe von Mozart, Graduale von Salieri, Offertorium von Martinek. Pfarrkirche zum heil. Joseph in Margareten: *Missa de St. Dominico* von Michael Haydn, Graduale von Kristinus und Offertorium von Salieri. Pfingstmontag: Theresien-Messe von J. Haydn. Pfarrkirche St. Florian: *Vidi aquam* von Rob. Führer, Mariazeller-Messe von J. Haydn. Neu-Margaretener Pfarrkirche: *Vidi aquam* von Rob. Führer, *Tantum ergo* von Franz Schubert, Mariazeller-Messe von J. Haydn. Gumpendorfer Pfarrkirche: Festmesse von Dr. Anton Faist, Graduale von Abbé Vogler, Offertorium von Gruber. Pfingstmontag: Theresien-Messe von J. Haydn. St. Ulrichskirche: Messe von Jerbeck. Breitenfelder Pfarrkirche: Instrumental-Festmesse von Rob. Führer. Pfarr- und Klosterkirche der PP. Serviten: *Vidi aquam* (freier Kanon) und *Tantum ergo* von Dorfmeister, große Messe von Rotter. Pfingstmontag: Messe in *C* von Mozart. Fünfhauser Pfarrkirche zur heiligen Maria vom Siege: *Vidi aquam* von Latzelsberger, *Tantum ergo* von Schiedermayer, Pauken-Solomesse von J. Haydn, Graduale und Offertorium von Latzelsberger. Pfingstmontag: Messe in *B* von J. Haydn. Pfarrkirche zu Allenheiligen: *Vidi aquam* von Polzer, *Tantum ergo* von Haas, Allerheiligenmesse von Haas, Graduale von Becher, Offertorium von Haas . . .

Und so weiter. Die Feder sträubt sich, all die Programme aufzuzählen, die da in dem guten Glauben absolviert wurden, „gute Kirchenmusik“ zu machen. Auch im Stephansdome, wo man als Spezialität durchkomponierte Introiten hört, und in der Votivkirche, wo zwar die wechselnden Gesänge choraliter, aber im unglaublich raschen Tempo und überhaupt nur flüchtig (ohne liebevolle, künstlerisch und textlich einwandfreie Betonung) vorgetragen werden, derselbe Stil: Haydn und immer wieder Haydn!

Es ist für den Berichterstatter ein gar schmerzliches Gefühl, die kirchenmusikalischen Verhältnisse Wiens als tief betrübend bezeichnen und dies in einem Atem mit dem Berichte über die Haydn-Festtage tun zu müssen, an denen der Symphoniker und Oratorienmeister Joseph Haydn wieder in seiner ganzen Größe vor ihm stand. Aber so wie keine Macht der Welt imstande wäre, mich in meiner bewundernden Verehrung des weltlichen Haydn auch nur im mindesten wankend zu machen, ebensowenig gelänge es, mich für den kirchlichen Haydn umzustimmen. Die lustigen *Kyrie* (ich umschreibe zur Abwechslung einmal „allzu heiter“ mit „lustig“) und *Dona nobis* haben meine Überzeugung, daß Haydns Messe zwar „Musik in der Kirche“, aber keine „Kirchenmusik“ im edeln Sinne des Wortes darstellen, gerade in Wien wieder befestigt. Und dies zu einer Zeit, wo mein Herz — nicht schäme ich mich, es einzugestehen — von Rührung und Freude übervoll, ja wo es weich wie Wachs war, so daß die aus dem Gesamtbilde gewonnenen Eindrücke nicht der leisesten Voreingenommenheit begegneten. Hätten mich die Aufführungen in der Hofburgkapelle und der Votivkirche — ich nenne hier zwei Hochämter, denen ich vom Anfange bis zum letzten Orgeltone beiwohnte — eines Besseren belehrt, ich würde es freudigst vermelden. So aber bin ich hier wie dort unbekehrt geblieben, unbekehrt fürs ganze Leben.

Vom Choral war in Wien (die Votivkirche abgerechnet) nichts zu spüren, auch nicht in der Hofburgkapelle, wo sich Choral und Mariazeller-Messe freilich diametral gegenübergestanden wären, wenn man auf dem in diesem Falle geradezu unglücklich

[1]) Dr. Batka (Fremdenblatt) zermalmt das Werk zu Brei und spricht von der Aufführung als einer Vorstellung, die kaum an die Adresse „dummer Jungen“ hätte gerichtet werden dürfen.

Digitized by Google

zu nennenden Einfall gekommen wäre, dem Dreivierteltakt-*Kyrie* Haydns, den choralen Introitus voranzuschicken und statt der beiden „Einlagen" (Graduale *Beatus vir* und Offertorium *Justus ut palma* von Michael Haydn) den *cantus gregorianus* vom Tage einzuschieben. Ich sage „unglücklich", weil ein größerer ästhetischer und liturgischer Gegensatz als der zwischen Choral und Haydns Kirchenmusik bestehende kaum gefunden werden kann, wovon ich mich in der Votivkirche hinlänglich überzeugt habe.

Um gerecht zu sein, sei festgestellt, daß in einigen Kirchen Wiens auch ab und zu alte Meister zu hören sind, wie beispielsweise am Stephansdom. Doch das sind Ausnahmen, die sich zudem mehr auf „Nippsachen" des klassischen a cappella-Stiles, als auf epochale, große Werke erstrecken. Aber eine Kirche sei rühmlichst genannt. Es ist dies die Ordens- und Stadtpfarrkirche der P. P. Dominikaner, an der Herr Ferdinand Habel, Professor am Pädagogium, als Regenschori fungiert.

Das Repertoire des dortigen Chores ist höchst achtunggebietend. Vorerst die Tatsache, daß bei den PP. Dominikanern das ganze Jahr hindurch fleißig Choral gesungen wird, streng nach Vorschrift. Dann aber sei hier, wenn auch nur im Auszuge, mitgeteilt, welches kirchenmusikalischen Programmes sich die von E. Habel kunstverständig und begeistert geleiteten Sänger bedienen. a) Messen: *Iste confessor, O admirabile commercium, Papae Marcelli, Brevis"* und *Lauda Sion* von Palestrina; *Puisque j'ay perdu* und *Qual donna* von Orlando Lasso; *Missa secunda* von H. L. Hasler; *VIII. toni* von Anerio; Franziskus-Messe, Ambrosius-Messe, *Salve Regina,* St. Augustinus," *Jonici toni,* St. Luzienmesse, Op. 12 von F. X. Witt; Preismesse *Salve Regina. Missa solemnis, Salve Regina, Jesu rex admirabilis* von Stehle; *St. Caroli Borromei,* Herz Jesu-Messe, Erlösermesse, *Ss. Nominis Jesu, S. Thomas de Aquino* von Mitterer; IV. und V. Choralmesse, St. Joseph, *Missa brevis* von Greith; *Missa quarta, Missa nona, Missa XIX. (St. Mich. Arch.), Missa sexta decima* von M. Haller; *S. Jacobi* von Quadflieg, Messen in *F*-moll, *As*-dur und *G*-dur von Rheinberger; *Missa in hon. B. M. V., Missa solemnis* in *Es*-dur, *F*-dur, *D*-dur von Filke; *Missa choralis* von Liszt; *Missa solemnis C*-moll von Brosig; *Missa H*-moll von Dr. Müller; St. Stephans-Messe, Loretto-Messe, Klemens Hofbauer-Messe von V. Goller; Altöttinger-Messe von Joh. Meuerer; Schutzengel-Messe von Singenberger; *Missa A*-moll von Canniciari Pompeo.

Soviel über die Messen. Völlig verwandt und gleichwertig ist das übrige, auf das *Requiem,* die Lauretanische Litanei, das *Te Deum,* die Gradualien und Offertorien bezügliche Repertoire. Herzlichsten Glückwunsch!

Einer Aufführung von Palestrinas *Missa Papae Marcelli,* die der Wiener a cappella-Chor unter der Leitung des K. K. Professors Eugen Thomas am 27. Mai in der Hofpfarrkirche St. Augustin veranstaltete, konnte ich nicht beiwohnen. Ich habe die Messe wiederholt in Regensburg in vollendeter Darbietung gehört, darf also wohl annehmen, daß das unvergleichliche Werk in der Wiener Darbietung, an der sich statt der Knaben Sopranistinnen und Altistinnen beteiligten — ein Umstand, der durchaus nichts Verlockendes an sich hatte — kaum besser gewesen ist.[1])

(Schluß folgt.)

Bei der 19. Generalversammlung in Passau

vom 2.—4. August werden nachfolgende Kompositionen aufgeführt werden. Auch in *Musica sacra* soll daher Tagesordnung und Programm aus Nr. 5 des Cäcilienvereinsorgans vom 15. Mai zum Abdruck gelangen:

Montag, den 2. August, abends 5 Uhr: Kirchenmusikalische Einleitungsandacht in der hohen Domkirche vor ausgesetztem Allerheiligsten. *Ave verum corpus,* 4 voc. a cappella von Mozart. *Litaniae de Ss. Corde Jesu* für Soli und 4st. gemischten Chor von Jos. Bill sen., Op. 70. *O sacrum convivium,* 6 voc. von Vittoria. *Tantum ergo,* 4 voc. und *Genitori,* 8 voc. von Mitterer.

Abends 8 Uhr: Begrüßung der Mitglieder, Teilnehmer und Gäste im Hellkeller. Konzert der Musikkapelle des Kgl. 16. Infanterie-Regiments.

Dienstag, den 3. August: *Festum Inventionis S. Stephani Protomartyris, Patroni Ecclesiae Cathedralis Passaviensis dupl. II. class.:*

Morgens 7 Uhr: Heiliges Amt mit liturgischem Kindergesang in der hohen Domkirche. *Missa in hon. S. Francisci* von Tresch, Op. 12. Introitus, Graduale, Offertorium und Communio

---

[1]) Nach Berichten von 5 musikalisch kompetenten Ohrenzeugen soll dieselbe so gräßlich durch die Schuld des Dirigenten mißglückt sein, daß sie einer Niederlage Palestrinas gleichkam. Auf diese Weise konnte der Beweis erbracht werden, daß Palestrina und sein Stil in unsere Zeit nicht mehr passen. Dr. Weinmann bemerkt in Nr. 28 der literarischen Beilage zur Augsburger Postzeitung vom 25. Juni u. a.: „Ich muß gestehen, sie war nicht wieder zu erkennen. Der Palestrinastil ist dem sonst so vorzüglich geschulten Chor mit seinem prächtigen Stimmaterial eine vollständige *terra incognita.*" Die Redaktion.

Digitized by Google

vereinfachter Choral. 1/2 9 Uhr: Predigt und Pontifikalamt in der hohen Domkirche. *Veni Creator*, 4st. harmonisierter Choral. *Ecce sacerdos magnus*, 6 voc. von Costanza Porta. *Missa Tu es Petrus*, 6 voc. von Palestrina. Graduale: *Sederunt principes*, 4 voc. von Mitterer, Op. 52. Offertorium: *Elegerunt Apostoli*, 4 voc. von Stehle. Introitus und Communio Choral *(Editio Vaticana)*.

Hierauf **öffentliche** Festversammlung im Kgl. Redoutensaale.

Nachmittags 3 Uhr im Dome: Vortrag kirchlicher Tonwerke a cappella. *Ecce concipies*, 4 voc. von Jak. Handl. *Gloria in excelsis Deo*, 4 voc. von Mich. Haller, Op. 15. *Dextera Domini*, 4 voc. von Orlando di Lasso. *Bonum est*, 6 voc. von Ett. *Meditabor*, 8 voc. von Ebner. *Scapulis suis*, 4 voc. von Witt, Op. 15. *Improperium exspectavit*, 5 voc. von Palestrina. *Christus factus est*, 4 voc. von Asola Matteo. *O crux ave*, 6 voc. von Orlando. *Quis ascendet in montem Domini*, 4 voc. von Witt. *Salve Regina*, 7 voc. von Griesbacher. *Benedicta sit Sancta Trinitas*, 6 voc. von Vittoria.

Hierauf **erste geschlossene** Mitgliederversammlung im Kgl. Redoutensaale.

Abends: Zwanglose Unterhaltung nach freier Wahl.

Mittwoch, den 4. August: *Festum Translationis S. Valentini, C. P. Dioeces. Patroni, dupl. II. cl.:*

Morgens 7 Uhr: *Requiem* für die † Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins in der hohen Domkirche. *Missa de Requiem*, 4 voc. aequal. von Deschermeier, Op. 92. Graduale, Traktus und Sequenz von Hauber-Ett-Witt.

9 Uhr: Pontifikalamt in der hohen Domkirche. *Ecce sacerdos magnus*, 4 voc. cum tromb. von C. Greith, Op. 47. *Missa festiva in hon. S. Josephi* für Soli, 4-, 6- und 8st. Chor mit Orchesterbegleitung von A. Weirich. Graduale: *Ecce sacerdos magnus*, 4 voc. von Mitterer, Op. 58. Offertorium: *Inveni David*, 4 voc. von Haller, Op. 15.

Hierauf **zweite geschlossene** Mitgliederversammlung im Kgl. Redoutensaale.

Nachmittags 3 Uhr: Kirchenmusikalische Schlußandacht vor ausgesetztem Allerheiligsten in der hohen Domkirche: *Adoramus*, 4 voc. cum org. von J. G. Meuerer, Op. 41. *Litaniae lauretanae*, 4 voc. cum org. von Pet. Griesbacher, Op. 82. *Te Deum laudamus* für gemischten Chor und großes Orchester von M. Filke, Op. 101. *Tantum ergo* und *Genitori*, 4 voc. cum org. von Vinz. Goller.

Hierauf **öffentliche** Schlußversammlung im Redoutensaale.

Passau. Klemens Bachstefel, Bischöfl. Geistl. Rat, Domkapellmeister.

Unter wiederholtem Hinweis auf die Einladung des Wohnungskomitees per Adresse Hochwürd. Herrn J. B. Rosenlehner, Domkapitular (siehe besonders Cäcilienvereinsorgan S. 63) und die Beschaffung der Mitglieder- und Teilnehmerkarten, teilt der Unterzeichnete mit, daß für die 1. geschlossene Versammlung nachfolgender Antrag vorliegt:

„Die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins bleibt bei ihrer vorjährigen Resolution hinsichtlich der neuen Vatikanischen Ausgabe des gregorianischen Choralgesanges stehen und strebt die möglichst allgemeine Einführung und Verbreitung desselben unter seinen Mitgliedern und auf allen katholischen Kirchenchören an."

Ein Artikel des H. H. Geistl. Rates und Domkapellmeisters Klemens Bachstefel über den „Passauer Domchor in seiner musikgeschichtlichen Entwicklung" wird in Nr. 7 des Cäcilienvereinsorgans vom 15. Juli veröffentlicht werden. F. X. H.

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. × Hugo Riemann-Feier. Am 18. Juli d. J. vollendet der Leipziger Universitätsprofessor Dr. phil. Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann sein 60. Lebensjahr. Geboren 1849 zu Großmehlra bei Sondershausen, studierte der Jubilar nach seiner Gymnasialmatura an den Universitäten Berlin und Tübingen anfänglich Jura, später Philosophie und Geschichte. Er nahm am Feldzuge 1870/71 teil und wandte sich nach seiner Rückkehr ganz der Musik zu als Student in Leipzig. Daselbst besuchte er auch das Konservatorium. 1873 promovierte er unter Ed. Krüger und Herm. Lotze zum Dr. phil. („Vom musikalischen Hören"). Nach mehrjähriger Dirigenten- und Lehrtätigkeit in Bielefeld, wo er sich verheiratete, habilitierte er sich im Herbst 1878 als Privatdozent der Musik an der Universität Leipzig, ging aber 1880 als Musiklehrer nach Bromberg, wirkte 1881—90 als Lehrer des Klavierspiels und der sämtlichen theoretischen Fächer am Konservatorium zu Hamburg und nach nur dreimonatlicher Tätigkeit am Konservatorium zu Sondershausen, 1890—95 am Konservatorium zu Wiesbaden. 1895 kehrte er nach Leipzig zurück und nahm die Vorlesungen an der Universität wieder auf. 1901 wurde er zum außerordentlichen Professor ernannt. Riemann ist Ehrenmitglied der Cäcilienakademie zu Rom (1887), der Kgl. Akademie zu Florenz (1894), der *Musical Association* in London (1900). Im Jahre 1899 ernannte ihn die Universität Edinburg zum „Dr. mus. honoris causa". (Riemanns Lexikon.)

Bei Hugo Riemann vereinigt sich reiche, umfassende Kenntnis der Musikpraxis sowohl in ihren Beziehungen zum Schul- und Vereinsleben, als auch in bezug auf die Kompositionskunst (an 70 Opuszahlen) einerseits mit umfassendem, gründlichem, phänomenalem Wissen, das eine wesentliche Bereicherung und Fruktifizierung erhält durch seine glückliche Gabe scharfsinniger, kühner

Digitized by Google

erfolgreicher Spekulation, wobei er sich von großer Vorsicht leiten läßt. Seine zahlreichen musikwissenschaftlichen Werke, von denen das Erscheinen jedes einzelnen — ja schon jedes einzelnen Bandes — für sich ein musikwissenschaftliches Ereignis bedeutete und bedeutet, finden ungeteilten Beifall und geben unwiderlegte, wenn auch oft heftig widersprochene Richtlinien ab für die neueste Musikforschung und Musikästhetik, eine seltene Arbeitsenergie gibt Freund und „Feinden" Rätsel auf. Wer den Meister kennt, weiß, daß er seine Zeit mit wahrer Arbeitsleidenschaft stets tätig ausfüllt.

Aus der Mitte seiner Freunde und ehemaliger Schüler hat sich ein Komitee gebildet, an deren Spitze Herr Geheimrat Dr. Eduard Sievers steht. Es ist eine Festschrift im Druck, an der sich eine große Zahl namhafter Autoren — in- und ausländischer — beteiligt hat. Außerdem ist geplant die Überreichung eines Ehrengeschenkes als Erinnerungszeichen an diesen Tag. Wer gewillt ist, sich daran zu beteiligen, wende sich an Dr. Karl Mennicke (Singakademie) Glogau. Ebenso ist in Aussicht genommen eine intime Feier im Goldenen Saale des Hotel Pologne Hainstraße und zwar den Abend (Sonnabend) vor dem Geburtstage.

Möge dem hochverdienten, als Mensch wie als Künstler, als Musikinterpret wie als Musikforscher gleich hochverdienten Jubilar auch weiterhin Gesundheit und Kraft vom Himmel beschieden sein zur Freude seiner vielen ihn aufrichtig und begeistert verehrenden Freunde und Schüler. Das walte Gott!

Dr. Hugo Löbmann.

2. = Vom Kirchenchor zu St. Martin in **Freiburg i. B.** wurde am Ostersonntag und Weißen Sonntag erstmals aufgeführt: *Missa solemnis* für 5st. gemischten Chor (Bariton) von Jos. C. Sychra, Chordirektor in Jungbunzlau (Böhmen). Verlag von O. Junne in Leipzig. Wenn man bis jetzt noch von keiner weiteren Aufführung dieser hervorragend schönen und bedeutenden Messe gelesen hat, so erachte ich es umsomehr als Pflicht, auf dieselbe aufmerksam zu machen, damit sie nicht in der Flut der Alltagserscheinungen untergehen möge. Die Messe ist durchaus modern nach Melodie- wie Harmoniebildung und thematischer Behandlung, aber auch in hohem Grade ernst und würdig. Von seltener Kürze, ist sie doch in der Behandlung des Textes durchaus korrekt, mehr imitatorisch als kontrapunktisch fugiert gehalten und weil musikalisch immer vielsagend, von hohem pathetischen Ausdruck. Besonders das *Credo* enthält längere, reich entwickelte Abschnitte von hochinteressantem architektonischen Aufbau und bestrickendem Wohlklang im Wechsel von Männer- und Frauenchor. Dabei ermüden die Stimmen nie, da auch ihre Grenzen selten berührt werden und die sehr wirkungsvolle Orgelbegleitung das Auftreten von Einzelstimmen, Duetten, Terzetten etc. aufs Angenehmste begünstigt. Wegen des herrschenden Chromas enthält zwar die Messe bedeutende sangliche Schwierigkeiten, jedoch bei immer natürlicher Stimmführung. Sie ist nicht schwieriger als beispielsweise die Lourdes-Messe von Karl Thiel, die eben auch nur von heut auf morgen gut geht und immer wieder sorgfältig vorbereitet werden muß. Die musterhaft selbständige nicht aufdringliche Orgelbegleitung bietet dem Chor auch eine wesentliche Stütze. Also lasse man sich auch nicht von den 7 ♯ am Ende des *Credo* verblüffen; alles Chroma samt Enharmonik ist melodiös und natürlich vermittelt ohne irgend unsangbare, rückgängige Fortschreitungen und die erhabene Wirkung einer hochoriginellen, einheitlichen Musik entschädigt alle Mühe des begeisterten Sängers. Möchten hochstrebende Chöre und Dirigenten diese seltene Erscheinung auf dem Gebiete der Kirchenmusik nicht unbeachtet lassen. (Die Messe wurde in *Musica sacra* 1906, S. 72 sehr anerkennend besprochen und ist im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 3373b aufgenommen. Die Redaktion dankt dem Kgl. Musikdirektor Joh. Diebold für diesen Bericht, der wegen Stoffandrang leider verspätet erscheint.)

3. ⊙ **Mainburg**, den 25. Juni 1909. Bei der am 21. Juni l. J. *in Festo S. Aloisii* in Mainburg am Marktplatze stattgefundenen Primiz des Hochwürd. Herrn P. Dunstanus Wimmer, Priester der Gesellschaft des göttlichen Heilandes, gelangte vom Kirchenchore (27 Mitwirkende) zur Aufführung: *Missa Jubilate* für gemischte Stimmen und 4st. Blechmusikbegleitung von L. Ebner; *Veni Creator* für gemischte Stimmen von J. Auer; Graduale: *Domine spes mea* für gemischte Stimmen von P. Ludw. Fashauer; Offertorium: *Quis ascendet* für gemischte Stimmen von J. Auer (sehr schön); Kommunionlied: *Domine non sum dignus* für gemischte Stimmen von J. Auer (herrlich); *Te Deum*, 5st. mit Blechmusikbegleitung von J. Auer (sehr wirkungsvoll); Marienlied: „Der Engel Königin" von C. Santner für Männerquartett (sehr lieblich); Introitus und Communio choraliter mit Harmoniumbegleitung. Nachmittags: Litanei für gemischte Stimmen mit obligater Orgelbegleitung von F. X. Witt; *Tantum ergo* für gemischte Stimmen von Ign. Mitterer; Marienlied: „O unbefleckt empfang'nes Herz" für gemischte Stimmen von Mich. Haller.

Hübl, Bezirksoberlehrer und Chorregent.

4. **Inhaltsübersicht von Nr. 6 des Cäcilienvereinsorgans:** Vereins-Chronik: Diözesan-Cäcilienverein München-Freising; Kirchenmusikalische Feier des Bezirks-Cäcilienvereins Kaiserslautern in Hochspeyer; Vom Lande (Westerheim); Pfingstprogramm des Domchors Graz; *Musica sacra* in der St. Veits-Domkirche zu Prag. — Das bayrische Venedig — Ort der nächsten Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins. — Ein neues Dekret der Ritenkongregation über das Singen liturgischer Hymnen in der Volkssprache. Von Ludwig Bonvin, S. J. — Programm der Kirchenmusikschule in Regensburg. — Zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Dr. G. M. Dreves †. — Inhaltsübersicht von Nr. 6 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 6, sowie Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 209—216, Nr. 3710—3721.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.
Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1909. Regensburg, am 1. August 1909. Nr 8.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen wurden mit Nr. 6 und 8 versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Nachklänge von der Haydn-Zentenarfeier und dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Wien. Von Franz Moißl. (Schluß.) — *Liturgica:* Ist nunmehr das *Benedictus* vor der Wandlung zu singen? Von L. Bonvin. — Die Kirchenmusikschule in Regensburg. (Schluß des 35. Semesters; Einladung zum 36., Haus- und Schulordnung.) — Chor des Bischöflichen Knabenseminares „*Collegium Petrinum*“, Urfahr-Linz, Oberösterreich. Von F. X. Bubendorfer. — *Organaria:* I. Kompositionen von Gaston M. Dethier (2); Joseph Gruber; Friedrich Matthison-Hansen; Anton Schwarz; Gius. Terrabugio. II. Orgeldispositionen und -Prüfungen in Dillingen a. D., Landshut. (Fortsetzung folgt.) — Zur Musikbeilage. 75 Falsibordoni, 4- und 5stimmig von Orpheo Vecchi. Von F. X. Haberl. (Fortsetzung folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Vom Lande (Diözese Augsburg); Vierzigjähriges Jubiläum Joh. Diebolds; Konzert zur Feier des 25jährigen Stiftungsfestes des Pfarr-Cäcilienchores zum heil. Dionysius in Krefeld; Rücktritt des Musikdirektors Anton Foerster in Laibach. — Inhaltsübersicht von Nr. 7 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 8 und Musikbeilage 9 bis 12, bestehend aus den 75 Falsibordoni, 4- und 5stimmig von Orpheo Vecchi.

Nachklänge von der Haydn-Zentenarfeier und dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Wien (25.—29. Mai).

(Schluß aus Nr. 7, Seite 87.)

Zum Schlusse noch die eine Bemerkung über die kirchenmusikalischen Verhältnisse Wiens, soweit sie den übertriebenen Haydn-Kult und die damit im Gefolge befindlichen übrigen Dinge betreffen: die meisten Chorregenten sind materiell so schlecht gezahlt, daß sie eben alle fünf gerade sein lassen. Wie du mir, so ich dir! Das ist der leitende Grundsatz, unter dessen realistischer Befolgung die *Musica sacra* in der Reichshauptstadt so unsäglich schmerzlich aufseufzt. Eine große Zahl Wiener Kirchenmusikdirektoren bezieht nicht mehr als 200 Kronen, sage und schreibe zweihundert Kronen Fixum.“ Wo soll da die Begeisterung herkommen? Kustos Dr. Mantuani, der in einer Sitzung der Sektion Va (katholische Kirchenmusik) des Kongresses von den finanziellen Kalamitäten der Chorleiter ein anschauliches Bild entwarf, ist mit Bezug auf die vorhin zitierte Gehaltsziffer mein Gewährsmann. Und ein anderer Wiener Herr (ein hervorragender, an einer Kirche als Orchestermitwirkender beteiligter Musiker) sagte mir, daß manche Chorregenten mit allen Finessen arbeiten, um auf ihre Rechnung zu kommen. So kann z. B. jede Sängerin, soferne sie den Chorleiter (manchmal auch die übrigen Mitwirkenden) gut honoriert, als Solistin sich hören lassen, selbst wenn sie — Jüdin ist. Oder es kommt vor, daß das zumeist aus Theater- und Konzertmusikern, auch vielen Hofopernmusikern bestehende Orchester, das an regulären oder an besonders solennen Festen komplett auf dem Platze sein muß, mit einem Male auf die minimalste Kopfzahl beschränkt wird, wenn es sich um die Aufführung eines bezahlten *Requiem* handelt, einzig aus dem Grunde, weil der Regenschori möglichst viel verdienen will; daß Bratschen und Violoncelli bei solchen Aufführungen gänzlich fehlen, geniert den Leiter ebensowenig, wie wenn er ein anderes Mal die Hörner durch Posaunen ersetzt.[1])

Und noch ein zweites muß angemerkt werden: manche Wiener Geistlichen erblicken in der Kirchenmusik Haydns das Ideal der kirchlichen Tonkunst, rein deswegen, weil der Meister sich durch besondere Frömmigkeit auszeichnete und solchergestalt, nach ihren Begriffen, den richtigen religiös-musikalischen Ausdruck seiner Gefühle zur Anwendung brachte.“ Das berühmte Wort Haydns: „Da mir Gott ein fröhlich Herz

[1]) Dem Verfasser sind die Namen der Betreffenden bekannt.

Digitized by Google

gegeben, wird er mir schon verzeih'n, daß ich ihm fröhlich diene" wird zum Überdruß kolportiert, trotzdem es eben nur beweist, daß Haydn den Druck der weltlichen Fesseln, unter denen seine Messen schmachteten, selbst sehr wohl empfand. Aber mit rauschenden *Tuttis*, wiegenden Motiven (man denke an das Sechsvierteltakt-*Kyrie)* und nimmersattem Paukengetöne läßt sich beim lieben Gott sicherlich nicht mehr erreichen, als durch ein brünstig vorgetragenes Choral-*Kyrie*, das auf alle dekorative Umkleidung bescheiden verzichtet, oder durch eine Messe Palestrinas. Wenn aber ja, dann ist alle stille Gottesarbeit jener Tausende frommer Männer, die in jahrhundertelanger Tätigkeit den Choral gehegt und gepflegt, verfehlt gewesen, und es wäre höchste Zeit, daß ein neuer Palestrina erstünde, der den tiefen Ernst seines musikalischen Ausdruckes mit der — Fröhlichkeit vertauscht. Dann, ja dann würde auch für das fröhlich dahinlebende Wiener Phäakenvölkchen die Zeit gekommen sein, da es einen „Palestrina" verstehen lernte. Der alte Pränestiner ist ihm zu langweilig . . . .

Nun endlich zurück zum Verlauf der eigentlichen Haydnfeier. Ein weites Feld gilt es zu überblicken. Und was auf ihm emporwuchs, bot im einzelnen soviel des Interessanten, daß man reiche Belehrung schöpfen könnte.

Die gesamten Konzertaufführungen — ihre Zentrale war das ruhmbedeckte Musikvereinsgebäude — waren darauf gerichtet, uns einen Einblick in die künstlerische Entwicklung Haydns zu gewähren, und da mußten denn auch die seinem eigenen Schaffen vorausgegangenen Etappen: die Leistungen der Wiener Vorgänger, in das Kalkül einbezogen werden, gewiß ein herrlicher Gedanke, der allgemeinen Beifall fand und so recht den wissenschaftlichen Gesamtgeist des Unternehmens kennzeichnete, als dessen oberster Leiter Universitätsprofessor Dr. Guido Adler zielbewußt die Zügel führte. Also ein Musikfest von ausgeprägt kunstgeschichtlichem Charakter! „Wahrlich, hier verspürt man den Hauch der Genien!" So hatte Sir Mackenzie aus London in seiner Eröffnungsrede gesprochen und er hatte mit diesen Worten zugleich die weihevolle Stimmung gekennzeichnet, in der sich die Zuhörer befanden, wo Professor Adler nach der vom Hofopernorchester entzückend schön vorgetragenen Symphonie Nr. 1 von Haydn eine großangelegte Festrede hielt. Am Schlusse der Rede hob Hofoperndirektor Felix von Weingartner den Taktstock, und es erklang unter seiner befeuernden Leitung die österreichische Volkshymne in einer Ausführung, die alle Anwesenden zu heller Begeisterung hinriß: das Hofopernorchester, die Singakademie und der Schubertbund, sie vereinigten sich zum innigen Vortrage des „Gott erhalte!" in imposanter Weise — ein festlich Rauschen ging durch den Saal, und manche Träne sah man erglänzen. Das war die Liebe zum alten, guten Kaiser.

In dieser Stimmung wirkte der sich anschließende Vortrag von Haydns letzter Symphonie, die mit ihrem süßen Hauptthema des ersten Satzes unmittelbar ans Herz greift, um so eindringlicher. Am Schlusse des Konzertes hörte man Haydns zweites *Te Deum*. Das um das Jahr 1800 geschriebene Werk endet mit einer kunstvollen Doppelfuge und ist von glanzvoller Wirkung.

Am nächsten Tage versammelten sich die Zuhörer zum „Historischen Konzerte", das vom Hofopernorchester, dem Singverein der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde, dem Wiener Männergesangvereine und einer Reihe von trefflichen Solisten unter der Leitung des Hofopernkapellmeisters Franz Schalk ausgeführt wurde. Hochinteressant war das *Credo* aus der „53stimmigen" Messe von Orazio Benevoli. Aus zwei achtstimmigen Chören bestehend, deren jedem ein sechsstimmiger Streicherchor und ein Bläserchor mit Pauken beigegeben ist, wird dieses Doppelgefüge noch mit einem gemeinsamen achtstimmigen Bläserchor, in welchem auch Holzinstrumente zur Anwendung kommen, in Verbindung gesetzt und mit einem weiteren Bläserchore von zwei Zinken und drei Posaunen, während für den *Basso Continuo* nebst zwei Orgeln noch eine besondere Gruppe von fundierenden Stimmen (darunter Fagotte und Theorben) in Betracht kommt. Das gibt nun zwar keinen 53stimmigen, sondern höchstens achtstimmigen Klang, aber die Wirkung entspricht der raffinierten Partiturgliederung so vollständig, daß der Aufbau des Ganzen bequem überschaut werden kann. Der Kontraste ist kein Ende, aber alles tritt systematisch zutage. Ganz einzig in ihrer Art klingt das von den Oberstimmen und in den Mittelstimmen (im Chor und im Orchester) machtvoll festgehaltene zehn Takte lange *g* bei gleichzeitiger Fortsetzung eines wuchtigen *Basso ostinato* in allen vokalen und instrumentalen Grundstimmen über den Text *„una sancta catholica ecclesia"*. Man muß es dem bei der Komposition des Riesenwerkes erst 26 Jahre alten Tonsetzer zugute halten, daß er seine 53stimmige Festmesse zur Einweihung des Domes zu Salzburg (1628) geschrieben hat; vom kirchlich-liturgischen Standpunkte ist die Komposition ein wahres Ungeheuer. Unwillkürlich dachte ich beim Hören an das *Requiem* von Berlioz; hier wie dort Massenwirkungen absonderlichster Art, bei völliger Stilverschiedenheit und Separateffekte, die den Hörer in Aufregung ver-

Digitized by Google

setzen. Das Kombinationstalent Benevolis ist übrigens bewundernswert. Er kam mir wie ein Jongleur vor, der mit Explosivkörpern umherwirft, ohne dabei die Geistesgegenwart zu verlieren und die Eleganz der oft tollkühnen Wurfbewegungen außeracht zu lassen. Das Werk ist seit seiner Uraufführung erst wieder 1909 zu neuem Leben erweckt worden; die kolossale Partitur liegt im städtischen Museum zu Salzburg. In demselben Konzerte gab es noch eine Ouverture von Joh. Jos. Fux (1660—1741), zwei Motetten *(Libera* und *Ad te, Domine)* desselben Meisters, eine Symphonie von Georg Matthias Monn (1717—1750), eine Orgeltoccata von Georg Muffat (1645—1704), das *Venite ascendemus* (doppelchörig), den 16stimmigen, doppelchörigen Psalm 150 und *Musica noster amor* — alle drei von Jak. Handl (1560—1591) — zu hören, nebst einer Symphonie von Mich. Haydn und einer Konzertante von Jos. Haydn. Alle Instrumentalstücke kamen in der Originalbesetzung zur Aufführung. Der Chor hat im ganzen Großes geleistet, doch fehlte den klassischen a cappella-Gesängen der ruhige Fluß, das impulsive, wie von einer unsichtbaren Zaubermacht geleitete Ineinanderströmen der kontrapunktischen Bächlein, und die „süße Herbheit" der Knabenstimmen. Freilich gab es oft entzückende Nuancen, aber dem ganzen fehlte die Objektivität des Vortrages, die Lieblichkeit der Linienführung, die liebevolle Inspiration. Das alles macht ja erst eigentlich dasjenige aus, was wir Stil, was wir historische Treue nennen!

Noch ein zweites historisches Konzert gab es, das Kammerkonzert vom 28. Mai. Manche Zuhörer bezeichneten diese Aufführung als die beste des ganzen Festes, und ich muß ihnen beistimmen. Die Darbietungen waren von seltener Vollendung. Man hörte ein *Divertimento* von Michael Haydn, zwei unbegleitete Männerchöre von demselben, drei Solo-Cembalovorträge von Kompositionen Gottlieb Muffats, Frobergers und Pogliettis, ein *Divertimento* von Joseph Starzer (1727—1787), vier schottische Lieder für Sopran, zwei gemischte Chöre, ein Trio und ein *Divertimento*, alles von Joseph Haydn.

Ein Überblick über das in den beiden historischen Konzerten Gebotene überzeugt uns von der Absicht der Veranstalter, das spezifisch Österreichische in den Vordergrund zu stellen, um so den Beweis zu erbringen, daß die vorklassischen Denkmäler der österreichischen Tonkunst wertvoll genug sind, der toten Einsamkeit der Archive und Museen entrissen zu werden. J. G. Monn und Joseph Starzer, wer kennt sie gleich? Und doch repräsentieren sie beide hervorragende Talente, die der Kunst Joseph Haydns überraschend nahestehen. So gewann denn das geschichtliche Bild, in dessen Mittelpunkt Vater Haydn stand, immer mehr an Deutlichkeit, ein schlagender Beweis für den wissenschaftlichen und praktischen Wert solcher Programme, die wie die in Wien absolvierten nicht aus zufälligem Gemengsel bestehen, sondern den Faden des belehrenden Vergleiches spinnen, die Entwicklung der Formen veranschaulichen und den Einfluß fremder Elemente erkennen lassen, der übrigens, wie hinsichtlich der Wiener Vorklassiker und Klassiker betont werden darf, trotz der polyglotten Zusammensetzung des Kaiserstaates nicht imstande war, das deutsche Grundelement, oder eigentlich das spezifisch Wienerische der hier in Betracht kommenden Musiker jemals in den Hintergrund zu drängen.

Auf die einzelnen Vorträge hier einzugehen, würde zu weit führen. Doch sei der ganz einzigen Cembalo-Vorträge der Frau Wanda Landowska — sie benützte ein nachkonstruiertes Cembalo von Pleyel in Paris — besonders rühmend gedacht. Im zweiten historischen Konzerte stand auch der a cappella-Chor auf der Höhe seiner Aufgabe. Die Instrumentalleistungen der Hofmusiker waren unübertrefflich.

Den Abschluß der Konzertveranstaltungen bildete eine trefflich gelungene Aufführung der „Jahreszeiten" unter Ferdinand Löwe. Der aus dem Singverein der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde und dem Wiener Männergesangverein gebildete Chor führte im Verein mit dem Hofopernorchester und einer Reihe hervorragender Solokräfte, darunter der berühmte Johannes Meschaert, das Werk glänzend durch.

Der letzte Festtag war der Oper gewidmet. Es wurden Pergoleses *La serva Padrona* (Die Magd als Herrin) und Joseph Haydns *L'Isola disabitata* (Die wüste Insel) und *Lo speziale* (Der Apotheker) gegeben, alles von Felix Weingartner dirigiert und in Verbindung mit einem sichtlich historisch getreuen Inszenarium. Aber „die wüste Insel" fiel vollständig ab, hauptsächlich wegen ihres einschläfernden Textes und der ganz unmöglichen Handlung. Dagegen wirkte Pergoleses humorvolles Singspiel mit seiner charakteristischen Musik recht erfrischend und „Der Apotheker" von Haydn schlug sogar kräftig durch.

Eine Huldigung der Kongreßteilnehmer am Grabe Haydns in Eisenstadt in Ungarn verdient besonders registriert zu werden, da sie gleichfalls mit musikalischen Vorführungen verbunden war, zugleich aber dem Bürgermeister der Stadt Wien Exzellenz Dr. Karl Lueger, Gelegenheit gab, über die Köpfe der gewissermaßen zum politischen Angriffe bereitstehenden Magyaren hinweg seiner kaisertreuen und stramm deutschen Gesinnung Ausdruck zu geben. Lueger ließ es sich nicht nehmen, gegen die Reihenfolge der Kranzniederlegungen energisch zu protestieren und legte den Kranz der Stadt Wien tatsächlich als Erster nieder. Das Dejeuner beim Fürsten Esterhazy schlug er aus und begab sich mit den Stadträten in ein — Eisenstädter Gasthaus. Dieser Zwischen-

Digitized by Google

fall wurde nachher eifrig besprochen. In der „Bergkirche“ sang der Preßburger Domchor Teile aus Haydns „Nelsonmesse“, und im großen Saale des Schlosses fand mittag ein Festkonzert statt, das einen hübschen Verlauf nahm, aber sehr unter der Unruhe der zum Büfett anstürmenden Gäste litt. Des Kuriosums halber sei erwähnt, daß der Präsident des Eisenstädter Komitees, Varits, den Tondichter Haydn für die Ungarn in Anspruch nahm: „Joseph Haydn war ein Nationalheros der ungarischen Nation!“ Die Wiener begannen dabei, innerlich zu lachen. Denn diese Worte bedeuteten noch etwas mehr als einen historischen Irrtum: sie waren Anmaßung.

* * *

Der III. Kongreß der internationalen Musikgesellschaft tagte in den Räumen der Universität. Eine erdrückende Fülle von Vorträgen und Referaten harrte der Durchberatung, es war ein Ding der Unmöglichkeit, alles zu hören, auf das man sich gefreut hatte, oder für das man besonderes Interesse hegte. Aber der Erfolg eines musikwissenschaftlichen Kongresses ist ja nicht im tönenden Wort zu suchen, sondern in dem aktenmäßig niedergelegten Material, und da lassen sich die Verhandlungen zu Hause am Schreibtisch hinterher viel besser verfolgen, als im Getriebe der Sektionen.

Das Präsidium bestand aus den Herren: Sir Alex. Mackenzie, London (erster Präsident), Don Amelli, Monte Cassino, Pierre Aubry, Paris, Geheimrat Prof. Hermann Kretzschmar, Berlin, Maestro Lorenzo Perosi, Rom, Direktor O. G. Sonneck, Washington, Prof. Peter Wagner, Freiburg i. S. (Vizepräsidenten). Als Schriftführer fungierten Dr. Adolf Koczinz und Dr. Rob. Haas (Wien). In die Leitung der Sektionen teilten sich:

I. Sektion (Musikgeschichte, Einrichtung historischer Musikwerke, Geschichte der Oper, Lautenmusik). Aubry (Paris), Dent Esqu. (Cambridge), Ecorcheville (Paris), Gasperini (Parma), Hammerich (Kopenhagen), d'Indy (Paris), Kretschmar (Berlin), Malherbe (Paris), Sandberger (München), Wolf (Berlin).

II. Sektion (Folklore und exotische Musik). Hornbostel (Berlin), Krohn (Helsingfors).

III. Sektion (Theorie, (Ästhetik, Didaktik). Cesari (Cremona), Gow (Pouphkeepsie, Amerika), d'Indy (Paris), Krüger (Leipzig), Mackenzie (London).

IV. Sektion (Bibliographie, Organisationsfragen, Musikalische Länderkunde): Maclean (London), Malherbe (Paris), Pelicelli (Parma), Springer (Berlin), Türlings (Bern), Sonneck (Washington).

V. Sektion a) (Katholische Kirchenmusik): Bewerunge (Maynooth, Irland), Müller (Paderborn), Perosi (Rom), Weinmann (Regensburg).

V. Sektion b) (Evangelische Kirchenmusik): Sannemann (Hettstätt), Wolfrum (Heidelberg).

V. Sektion c) (Orgelbaufragen): Mathias (Straßburg i. E.), Schweitzer (Straßburg i. E.).

Eine Anzahl der früher angemeldeten Referate mußte von der Tagesordnung abgesetzt werden, da die betreffenden Redner nicht erschienen oder sonstwie verhindert waren. Trotzdem überstieg das übrige die Zahl achtzig.

In der Sektion „Katholische Kirchenmusik“ war der Besuch der Referate ein auffallend schwacher. Ich hatte das Empfinden, daß sämtliche Wiener Kirchenmusikleiter hingehört hätten, zumindest in den Choralvortrag von Professor Peter Wagner, wo P. Michael Horn aus Graz mit zwei P. P. Benediktinern und drei Chorknaben des Stiftes Seckau die betreffenden Illustrationen gab. Diese Illustrationen waren so meisterhaft ausgeführt, so innig beseelt von lieblicher Empfindung und künstlerischem Ernst, daß man stundenlang hätte zuhören können. Vorgetragen wurde aus der vatikanischen Ausgabe, jedoch mit weiser Vermeidung alles reich Verzierten, Schwierigeren. Dieser wissenschaftlich-praktische Kniff — anders will und darf ich den Vorgang nicht bezeichnen — hat denn auch seine Schuldigkeit getan: alles war von der Einfachheit der traditionellen Weisen aufs höchste entzückt. Angesichts dieser Tatsache gehörte ein wahrer Löwenmut dazu, das Wort *Medicaea* in den Mund zu nehmen. Aber der Unterzeichnete, der einen Vortrag über „Die Notwendigkeit unterbehördlicher Durchführungsvorschriften zum *Motu proprio* vom November 1903“ hielt, erfüllte nichts anderes als eine Pflicht der Dankbarkeit gegen die drei Jahrhunderte lang im Dienste der *Musica divina* gestandene *Medicaea,* wenn er darauf hinwies, daß es besser wäre, vorläufig, d. h. solange noch keine Zwangsverordnungen erflossen sind, lieber an der Hand der medizäischen Ausgabe weiterzuarbeiten, als die Hände ganz müßig in den Schoß zu legen. Er dachte hiebei an jene armen Kirchenchöre, denen die Anschaffung der

Digitized by Google

neuen Ausgabe aus materiellen Gründen für die nächste Zeit ein Ding der Unmöglichkeit ist, die aber aus vollem Herzen bereit sind, den Choral nach wie vor eifrig zu pflegen, und er nannte den *Magister choralis* ein zweckmäßiges Lehrbuch alles im Sinne des Übergangsstadiums und mit ehrlicher Hochachtung vor dem traditionellen Choral. Daß er mit seiner Anschauung nicht allein dastand, bewiesen die ruhigen, sachlichen Worte des Professors Bewerunge, die in die freundliche Mahnung ausklangen, die *Medicaea* dort, wo die Sachlage es erheischt, nicht kurzerhand vom Gebrauche auszuschalten.

Äußerst temperamentvoll, ja leidenschaftlich, waren die Ausführungen Professor Pet. Wagners, des Inhaltes, daß man von der *Medicaea* und dem *Magister choralis* überhaupt nicht mehr reden sollte. Es widerstrebt mir, auf die Details dieser Worte einzugehen; wer meinen Vortrag richtig interpretiert, wird gestehen müssen, daß er streng an das Reale anknüpft, keinen Phantomen zustrebt und in Sachen des *Motu proprio*, dem Geiste der Reform entsprechend, das Naheliegende, leicht Erreichbare befürwortet, anstatt einer an tausenderlei Hemmnisse gebundenen Kulturarbeit die vermittelnden Bindeglieder abzuschneiden.

Die Vorschläge des Unterzeichneten, betreffend die Abänderung des musikalischen Lehr- und Stundenplanes zugunsten des Chorals in den Lehrerbildungsanstalten wurden nach einem befürwortenden Antrage Vinzenz Gollers (Deggendorf) einstimmig angenommen und protokolliert. Ferner wurde über Antrag Prof. Wagners beschlossen, der allgemeinen Schlußsitzung des Kongresses „die weitestgehende Förderung der Bestrebungen des Heiligen Vaters" als Grundlage für die eventuelle Abfassung einer Resolution zu empfehlen. Dr. Weinmann (Regensburg) leitete die Debatte, die sich auch auf manch andere Punkte bezog — unter anderem auf die wissenschaftliche Untersuchung der kirchenmusikalischen österreichischen Tonwerke des XVII. Jahrhunderts — in objektiver Weise.

Ein Vorschlag des Monsignore Dr. Karl Schnabl, die jüngeren Kirchenkomponisten für die textgemäße Vertonung des Introitus zu gewinnen fand keinen Anklang. An der Sitzung hat auch Maestro L. Perosi teilgenommen.

Nachstehend das Verzeichnis der übrigen Vorträge: Monsignore Dr. Schnabl (Wien) über „Charakteristik der Kirchenmusik"; Professor Dr. Hermann Müller (Paderborn): „Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes"; Kustos Dr. Alfred Schnerich (Wien): 1. „Die textlichen Versehen in den Messen Joseph Haydns und deren Korrektur". 2. „Die Wiener Kirchenmusikvereine"; 3. „Kirchenmusikalische Denkmalspflege"; Dr. Karl Weinmann (Regensburg): „Alte und moderne Kirchenmusik" (Historisch-kritische Bemerkungen zur Theorie und Praxis). Nicht zu vergessen ist, daß Dr. Wilhelm Widmann (Eichstätt) in der Sektion 1 über die „Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen" sprach. Seine Demonstrationen weckten Begeisterung.

Der nächste Kongreß findet in London statt.

Reichenberg (Böhmen). Franz Moißl, K. K. Professor.

Liturgica.

Ist nunmehr das Benedictus vor der Wandlung zu singen?

In der *„Revue de chant grégorien"* von Grenoble, 1908, Nr. 9—10 (S. 162) ist, laut „Gregoriusblatt" 1908, Nr. 9—10, folgendes zu lesen: „Früher wurde das *Benedictus* nie vom *Sanctus* getrennt, zu dem es ganz bestimmt gehörte. Die Gewohnheit, es erst nach der Wandlung zu singen, die jetzt vom *Caeremoniale Episcoporum* (l. II, c. 8, 70) bestätigt ist, begann zur Zeit, als die Komponisten *Sanctus*-Kompositionen aufführten, die nicht mehr in einem Zuge vor der Wandlung vorgetragen werden konnten, ohne dieselbe mehr oder weniger zu verzögern. Das *Ordinarium Missae* der Vatikanischen Ausgabe ließ schon durch die Weglassung des doppelten Trennungsstriches durchblicken, daß man das *Benedictus* sofort nach dem ersten Teil des *Sanctus* singen könne.

Die auffallende Weise, mit der jetzt das Vorwort des Graduale absichtlich vom *Sanctus* spricht, läßt keinen Zweifel mehr übrig: für die Vatikana ist das *Benedictus* ein unzertrennlicher Teil des *Sanctus: Finita praefatione chorus prosequitur Sanctus* usw., und vom *Benedictus* ist weiter keine Rede mehr.

Die beiden Dekrete vom 7. August 1907 und vom 8. April 1908 haben dem ganzen Gradualbuch einschließlich des Vorwortes *De ritibus* den Charakter eines liturgischen Buches gegeben; die drei neuen oder vielmehr erneuerten Riten [es ist die Rede vom Beginn des Introitus gleich beim Hingang des Priesters zum Altar, von der Vortragsweise des Graduale und von der Verbindung des *Benedictus* mit *Sanctus*] besitzen also dadurch die erforderliche Gesetzeskraft, um mit aller Sicherheit in der Praxis befolgt werden zu dürfen.

Digitized by Google

Die Unterschrift A. Gr. ist die des verstorbenen Alexandre Grospellier, Konsultors der römischen Kommission zur Herstellung der Vatikanischen Choralausgabe. In einem Briefe vom 27. Juni 1908 an Herrn Pfarrer Lutz (Reuttenberg) hatte derselbe sich dahin geäußert: „Ich weiß ganz bestimmt, daß der Satz des Vorwortes [im Gradualbuch] betreffs *Sanctus* absichtlich so verfaßt wurde, daß jeder darin die völlige Freiheit erkennen müsse, das *Benedictus* mit dem *Sanctus* zu singen."

Hierzu im Gegensatz bringt die Mai-Juninummer (1909) der vom Präsidenten der liturgischen Kommission geleiteten *„Ephemerides liturgicae"* folgendes Gutachten, das ich aus dem Lateinischen übersetze: „Wir haben über diese Frage Mehreres in manchen auswärtigen Zeitschriften gelesen; diese Erörterungen sind in letzter Zeit infolge des neuen *Graduale Romanum* gemacht worden. Für die Verbindung von *Benedictus* mit *Sanctus* wird als Grund das Beispiel der früheren Zeiten und der übrigen Liturgien angegeben, sowie der Sinn der Worte, der beim Vortrag nach der Wandlung geändert scheint und anderes mehr. Um uns kurz zu fassen, geben wir unsererseits folgende Antwort: Das *Benedictus* soll nach der Wandlung gesungen werden. Es wird dies gefordert durch die klare Rubrik des *Caeremoniale Episcoporum*, durch die Dekrete der Ritenkongregation, besonders durch das *Decretum generale* 3827. Zudem enthält selbst das *Graduale Romanum* (1908) nichts Entgegenstehendes; es heißt darin einfach: „Nach der Präfation fährt der Chor fort mit *Sanctus* usw. Während das heilige Sakrament erhoben wird, schweigt der Chor und betet mit den übrigen an": weiter steht nichts darin. Nichts hindert also, diese Worte dem Gesetze gemäß zu verstehen; wie auch dem Gesetze des *Caeremoniale* und der Dekrete gemäß die Worte zu verstehen sind, welche den Zelebranten betreffen, der sich anschickt, die Messe zu beginnen: „Während der Priester zum Altare tritt usw." Das Gesetz und die Dekrete verlangen aber, daß die Sänger erst, wenn der Priester am Altare angekommen ist und nicht früher den Introitus anfangen. Zudem ist das Gradualbuch kein Rubrikenkodex, wie das *Missale*, das *Caeremoniale* usw., noch ist es eine Auslegung der Rubriken, wie die authentische Dekretensammlung, sondern es ist ein einfaches kirchliches Gesangbuch, welches nur bequemlichkeitshalber und nebenbei einige Rubriken kurz enthält. Folglich müssen diese nach den bekannten und bewährten Kodizes und nicht umgekehrt diese Rubrikenkodizes nach dem Gradualbuch ausgelegt werden. Letzteres wäre ein großer Irrtum. Ja — und dies mögen die Andersdenkenden ebenfalls bedenken — auch das *Motu proprio* über Kirchenmusik spricht zugunsten des bisher beobachteten Gesetzes bezüglich des nach der Wandlung zu singenden *Benedictus*. Es sagt nämlich: „Nur ist es gestattet, gemäß der Gewohnheit der römischen Kirche, ein Motett zum allerheiligsten Sakrament nach dem Versikel *„Benedictus"* des Hochamtes zu singen (III, 8). Das Gesetz setzt aber offenbar voraus, daß dieser Versikel nach der Wandlung gesungen wird."

Was nun die Gründe betrifft, die, wie wir oben andeuteten, für die entgegenstehende Ansicht sprechen, so halten wir dafür, daß sie zu vernachlässigen sind, weil sie, obwohl sie die Ritenkongregation zu einer Abänderung der Rubriken veranlassen können, an sich noch kein Beweis sind, daß die Abänderung jetzt schon als vollzogen zu gelten habe, was immerhin die auswärtigen Schriftsteller dagegen sagen mochten.

Es mag sich also um Choral oder um Musik, um ein Pontifikalamt, eine *Missa cantata* oder ein feierliches Amt handeln, in jedem Falle soll das *Benedictus* nach der Wandlung gesungen werden."

Der Standpunkt der *Ephemerides* scheint mir der richtige zu sein; besonders die von mir unterstrichenen Stellen sind dazu angetan, dies zu erhärten.

Der Redakteur der Vatikana hat im Hinblick auf die mittelalterlichen Choralhandschriften die von Großpellier befürwortete Rubrikenänderung durch die graphische Einrichtung der betreffenden Gesänge im neuen Gradualbuch aller Wahrscheinlichkeit nach in die Wege leiten wollen. Geht die Ritenkongregation darauf ein, so wollen wir hoffen, daß sie die Vereinigung von *Sanctus* und *Benedictus* für die **mehrstimmige** Musik nicht als verpflichtend erklärt. Die Kürze der Zeit vor der Wandlung erschwert jetzt schon eine künstlerische Entwickelung der musikalischen Gedanken; kommt noch das *Benedictus* hinzu, so wird die Klippe der musivischen Arbeit, die kurze Fragmente aneinanderreiht, noch schwerer umgangen werden. Und wie bedauerlich wäre es, wenn die ganze Messenliteratur vom 16. Jahrhundert an bis zu unseren Tagen in diesen Gesangsteilen für den Gottesdienst unbrauchbar würde!

Kanisius-Kollege, Buffalo N. Y. Ludwig Bonvin, S. J.

Die Kirchenmusikschule in Regensburg

beendigte den 35. Kurs am 13. Juli mit einem feierlichen Hochamte samt *Te Deum*, bei welchem die Singknaben des Domchores mit den Männerstimmen der Herren Eleven in der Cäcilienkirche die Messe *Ave Maria*, für 6 gemischte Stimmen und das Offertorium *Veritas mea*, 4st. von Mich. Haller, sowie das 4st. *Te Deum* von Höllwarth zur Aufführung brachten.

Um 11 1/2 Uhr erfolgte in Gegenwart der sechs Lehrer (die Hochwürd. Herren: Michael Haller, F. X. Engelhart, Dr. Karl Weinmann, Karl Kindsmüller, Herr Domorganist Jos. Renner und der Unterzeichnete) die Austeilung der Zeugnisse an die acht-

Digitized by Google

zehn Eleven (vergl. *Musica sacra* Nr. 2, Seite 22), welche in treuer Freundschaft, emsiger Arbeit und großer Aufmerksamkeit während der sechs Monate sich reiche Kenntnisse aneigneten, natürlich verschieden nach dem Grade ihrer Vorbildung und musikalischen Anlagen, aber genügend, um weiter zu bauen auf den Grundlagen, welche sie in den musikalischen Fächern kennen lernten.

Am 10. Juli wurde nach Absingen der Matutin (3. *Nocturn)* und der *Laudes* des Totenoffiziums zum ersten Male der für den verstorbenen Gründer und 1. Generalpräses des Cäcilienvereins gestiftete Jahrtag in der Cäcilienkirche abgehalten (vergl. Cäcilienvereinsorgan 1908, S. 145). Herr Domkapellmeister Engelhart sang mit den Singknaben des Domchores und dem Männerchor der Herren Eleven das vierstimmige *Requiem* mit *Libera* von Jos. Schildknecht, Op. 25, sowie die vollständige Choralsequenz *Dies irae.* Dem Unterzeichneten levitierten zwei von den neun Priestern, welche in diesem Jahre die Schule besuchten.

Am 11. Juli sang der Domchor zum letzten Male vor den Ferien die 5st. Messe *Dilexi quoniam* von Palestrina.

Der 36. Kurs wird, so Gott will, am 15. Januar 1910 beginnen und bis 15. Juli des gleichen Jahres dauern. Das Programm der Schule wurde in Nr. 6 des Cäcilienvereinsorgans vom 15. Juni veröffentlicht. Bis heute sind 10 Herren definitiv angemeldet und aufgenommen; es können also noch acht berücksichtigt werden. Bei Anmeldungen werden außer dem Programm auch die **Haus- und Schulordnung** mitversendet, welche lautet wie folgt:

Das Lehrerkollegium der Kirchenmusikschule zu Regensburg hat nachfolgende Haus- und Schulstatuten approbiert, deren Beobachtung von dem unterzeichneten Direktor überwacht und von den aufgenommenen H. H. Eleven durch eigenhändige Unterschrift zugesagt und wie durch Handschlag und Manneswort gelobt wird.

Da die H. H. Eleven es als eine Ehrensache betrachten werden, sowohl in als außer dem Hause durch Bescheidenheit, Mäßigkeit und gute Aufführung sich den gebildeten Ständen beigezählt zu wissen, da auch jeder derselben bestrebt sein wird, das Beisammensein und den Verkehr unter sich, sowie mit den übrigen Hausbewohnern, zu einem angenehmen und friedlichen zu gestalten, so sind nachfolgende Punkte stets im Auge zu behalten:

1) Die im Hause gemeinsam wohnenden H. H. Eleven verpflichten sich, nicht nach 7 Uhr morgens aufzustehen, die Zeit des Frühstückes ($7^1/_4$), Mittagtisches ($12^1/_4$) und Abendessen ($6^1/_2$) pünktlich einzuhalten, falls sie abends ausgehen, bis längstens 10 Uhr im Hause zu sein und nach 11 Uhr kein Licht mehr in den Wohnzimmern brennen zu lassen.

Der am Anfange des Kurses festgesetzte Stundenplan für Unterricht und die tägliche Orgelübung müssen genau eingehalten werden; im Verhinderungsfalle ist jedes Stundenversäumnis dem Direktor und durch diesen dem betreffenden Herrn Lehrer anzuzeigen.

2) Die im Hause befindlichen musikalischen Instrumente dürfen nicht vor 8 Uhr morgens und nicht nach 9 Uhr abends gespielt werden. Außer der Unterrichtszeit darf auch nur während der Stunden 8—9 Uhr morgens, $1^1/_2$—4 Uhr nachmittags und $7^1/_2$—9 Uhr abends gespielt werden, damit Lektüre, Studium und schriftliche Arbeiten in den übrigen Stunden mit Ruhe und Sammlung gepflegt werden können.

Die Pianos usw. sind nach jeder Benützung fleißig zu schließen, bei den Harmoniums und den Orgeln sind besonders auch die Registerzüge abzusperren, um Staub und zu rasches Abnutzen und Verstimmen abzuwehren. Jede Beschädigung durch heftigen Anschlag, polternde und unpassende Spielmanieren, durch Kerzenlicht, Zigarrenasche usw. ist sorgfältig ferne zu halten.

3) Keiner der H. H. Eleven darf die zeitweilige Rekreation im Hause der Kirchenmusikschule in den Abendstunden über 10 Uhr ausdehnen. Wenn in Ausnahmefällen die H. H. Eleven infolge von Konzert- oder Theaterbesuchen, Einladungen etc. nicht vor 11 Uhr in ihrer Wohnung sein können, so müssen sie dem Direktor der Kirchenmusikschule schon vorher Meldung machen; ein Verweilen außer dem Hause bis nach Mitternacht kann unter keinem Vorwande gestattet und würde nach Umständen mit Entlassung bestraft werden.

4) Die Bibliothek der Kirchenmusikschule, soweit sie in offenen Schränken sich befindet, steht jedem H. H. Eleven in den betreffenden Lokalen stets zu freier Verfügung unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß jedes Buch und Heft genau wieder an Ort und Stelle gelegt wird, wo es sich gegenwärtig befindet.

Wer jedoch das eine oder andere Werk aus den Repositorien zur Benutzung auf das Privatzimmer bringen will, hat ein Heftchen oder einen Bogen Papier mit seiner Namensunterschrift dem aufgestellten Bibliothekar zu überbringen und in drei Rubriken Datum der Entnahme, Titel oder Nummer des Werkes einzutragen. Den Tag der Zurückgabe bescheinigt der Bibliothekar.

Digitized by Google

Kein Buch soll über 14 Tage im Privatbesitze bleiben; bei längerem Bedarf muß es neuerdings entlehnt werden.

Die Verteilung der Bücher und Musikalien findet nach dem Mittagstisch am Dienstag und Freitag jeder Woche statt; mehr als drei Bände oder Hefte werden an den Einzelnen nicht zu gleicher Zeit abgegeben.

5) Die Bezahlung für die monatliche Miete, sowie für Verpflegung, erfolgt am Ende eines jeden Monats an die Hauswirtschafterin, welche die Rechnung stellt und quittiert.

Etwaige Klagen über Mängel bei Bedienung oder Verköstigung u. dgl., wolle man dem Vorstande der Kirchenmusikschule vertrauensvoll und sogleich mitteilen. Zu vertrauensvoller Verkehr mit dem Dienstpersonal und den übrigen Hausbewohnern oder Selbsthilfe bei vorkommenden Differenzen sind unstatthaft.

6) Diese Statuten werden vom Lehrerkollegium mit Entschiedenheit aufrecht erhalten werden. Jeder dawider Handelnde hat nach zweimaliger Übertretung einzelner Punkte derselben und nach fruchtloser Privatmahnung von seiten der Vorstandschaft das *consilium abeundi* durch den Lehrerrat zu gewärtigen.

7) Diejenigen Herren, welche sich zum Eintritt in die Kirchenmusikschule melden, wollen ihrem Gesuche beifügen, ob sie Wohnung oder Kost innerhalb oder außerhalb der Schule zu nehmen gedenken und eventuell bestimmen, welche Zimmer gewünscht werden, ob Instrumente, Verköstigung usw. genehm sind.

Dr. F. X. Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule.

Chor des Bischöflichen Knabenseminares „Kollegium Petrinum", Urfahr-Linz, Oberösterreich.

Es sei mir gestattet, auch über das Schuljahr 1908/09 einen Bericht einzusenden. „Liturgische Korrektheit über alles" und *„omnia digne, attente ac devote"* waren auch heuer die Leitsterne des Chores. Unterricht wurde in 3 Kursen erteilt an 169 Schüler von 371 Schülern der Anstalt. Der 3. Kurs ist der eigentliche Kirchenchor, bestehend aus 24 Sopranen, 22 Alten, 18 Tenören, 27 Bässen. Dazu noch bei Sopran und Alt 20 „Rekruten", die bereits bei den letzten Aufführungen von Fronleichnam mitsangen, zusammen also 111 Sänger. Zahl der wöchentlichen Proben: 3. Introitus und Communio werden stets choraliter gesungen.

September, 18.: Heiligen Geistamt. *Veni sancte*, 4 g von Dr. Frey. Messe: Aloysiusmesse, 4 go von Goller, Op. 34; Grad.: *Domine praevenisti*, 4 g von P. Ortwein; Offert.: *Ego autem*, 4 g von Dr. Fr. X. Witt.

Oktober, 4.: Kaisers Namensfest. Messe: Luciamesse, 4 go von Dr. Fr. Witt, (neu); Grad.: *Propter veritatem*, 4 go von Burgstaller (neu); Offert.: *In me gratia*, 4 go von Mitterer (neu): *Te Deum* 4 go von Mitterer, Op. 114a; *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer; eine Strophe Volkshymne. 18.: Kirchweihfest. Messe: Apostelmesse, 5 g von Mitterer, Op. 35; Grad.: *Locus iste*, 4 g von Mitterer (neu); Offert.: *Domine Deus*, 4 g von Stehle; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer; Lauret. Litanei, 4 go von Habert, Op. 43. 31.: Heil. Exerzitien. *Veni Creator*, choraliter; *Tantum ergo*, 4 m von Tangl (neu).

November, 1., 2., 3.: *Miserere*, 4 m von Dr. Fr. Witt. 4.: Zur Generalkommunion: 1) „O Herr, ich bin nicht würdig", 4 g von Götze (neu); 2) „O Christ, hie merk", 4 go von Goller, Op. 11 (neu); 3) Jesus, dir leb ich", 4 go von Goller, Op. 11 (neu); 4) „Großer Gott", (gemeinsamer Gesang der Zöglinge). 7.: *Requiem* mit *Libera*, 4 go von Mitterer, Op. 69b.; Grad. rezit. Sequenz choraliter (ganz). 15.: Fest des heil. Leopold. Papstfeier. Messe: Stephansmesse, 4 go von Goller, Op. 8; Grad.: *Justus ut palma*, 4 g von Dr. Fr. Witt; Offert.: *Veritas mea*, 4 g von Dr. Fr. Witt; *Te Deum*, choraliter, *mod. solemnis; Tantum ergo*, 4 g; *Genitori*, 8 g von Mitterer; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer. Weltliche Feier siehe unten. 22.: Kongregationsfeier zu Ehren des heil. Stanislaus. Zur Kommunion: 1) *Omni die*, 4 m von Hirmer-Haberl; 2) „Maria zu lieben", 4 m von Mitterer. Abends 5 Uhr: *Veni Creator*, 4 g von Ebner (neu); Marienlied, 4 g von Haller, Op. 17c; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer; Lauret. Litanei, 2 go von Ebner; Kongregationslied 2 Str.; 28.: Cäcilia (in unserer Diözese): zur stillen Messe: *Cantantibus organis*, 4 g von Haller; Marienlied, 4 g von Haller, Op. 17b, 7.

Dezember, 1.: Kaiserjubiläumsfeier *(Missa vot. solemn. d. Ss. Trinitate)*. Messe: *In hon. trium Regum*, 4—6 g von Fr. Koenen (neu); Grad.: *Benedictus es*, 4 g von P. Ortwein (neu); Offert.: *Benedictus*, 4 g von Schaller (neu); *Credo*, choraliter, *III mod.; Te Deum* choraliter, *mod. solemnis; Tantum ergo*, 6 g von Mitterer; 8.: Mariä Empfängnis. Messe: Wie am 1. Dezember; Grad.: *Benedicta es tu*, 4 g von Witt; Offert.: *Ave Maria*, 4 go von Mitterer, Op. 122; Kongregationsfeier. Zur Kommunion: Haller, Op. 17b, 6: Goller, Op. 11; „Verlangen", 4 go (neu). Abends: *Veni Creator*, 4 g von Ebner (neu); Marienlied „O Königin", 4 g von Bubendorfer; zur Lichterprozession: Kongregationslied (allgemeiner Gesang); zum Segen: *Tantum ergo*, 4 go von Mitterer; Lauret. Litanei in *G*, 4 go von Engelhart; „Großer Gott", 2 Str. 9.: *Requiem* für † Exzellenz, Bischof Dr. Franz Maria Doppelbauer. *Requiem* von Ett-Haller, 4 g; *Dies irae*, choraliter; *Libera*, 4 g von Ett-Engelhart. Beim Leichenbegängnis, 5. Dezember, sang der Chor zur Beisetzung: *Justorum animae*, 4 g von Witt (neu); *Subvenite sancti Dei*, 4 g von Ett (neu); 11.: *Requiem* für einen † Zögling wie am 9. Dezember. Weihnachtsferien.

Digitized by Google

Jänner, 6.: Heil. drei König. Messe: Stephansmesse, 4 go von Goller; Grad.: *Omnes de Saba*, 4 g von Mitterer; *Reges Tharsis*, 4 go von Mitterer (neu); zum Segen: *Tantum ergo*, 5 g von Mitterer (neu); Lauret. Litanei, 4 go von Witt, Op. 16; „Die Hirten bei der Krippe", 2 Soli, 4 g von Engelhart.

Februar, 2.: Fest Mariä Reinigung. Zur Kerzenweihe alles choraliter. Messe: Raphaelmesse, 5 g von Dr. Fr. Witt, Op. 33, (neu); *Suscepimus*, 4 g von Mitterer; Offert.: *Diffusa*, 4 g von Ebner. Kongregationsfeier. Zur Kommunion: Haller, Op. 35, 11, 2 ko (neu); Brunner, Op. 18, 4, 2 ko (neu). Abends: *Veni Creator*, 4 g von Ebner; Marienlied: *Mater Salvatoris*, 4 g, von Jos. Gruber, Op. 138, 9; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer; Lauret. Litanei 4 go von Goller, Op. 12 (neu).

März, 25.: Mariä Verkündigung. Messe: Haller, 8 g, Op. 92. Grad.: *Diffusa* von Fashauer (neu); Offert.: *Ave Maria*, 4 go von Goller (neu). Kongregationsfeier. Zur Kommunion: „Wie schön bist du", 4 m von Haller; „Herz so reich", 4 m von Haller aus Haberls Liederkranz. Abends: *Veni Creator*, choraliter; Marienlied, 4 g von Mitterer, Op. 54, 7 (neu) und Op. 54, 5 4 go (neu): zur Prozession: Kongregations- und Bundeslied; zum Segen: *Tantum ergo*, 8 g von J. Renner, jun.; Lauret. Litanei *H*-Moll 5 g von Dr. Fr. Witt, Op. 20a (neu).

April, 4.: Palmsonntag: Zur Palmenweihe und Prozession: *In monte Oliveti*, 4 g von Croce (neu); *Ingrediente Domino*, 4 g von Haller. Das übrige choraliter *Ed. Vatic.* (neu); *Intr.* und *Communio (Ed. Vatic.)*; Messe: *Iste Confessor*, 4 g von Palestrina; Grad.: *Tenuisti*, 4 g von Dr. Fr. Witt; Traktus: *Deus*, 4 g von Bubendorfer (ganz); Passion 4 g von Suriano; Offert.: *Improperium*, 4 g von Dr. Fr. Witt. Osterferien. 22.: *Requiem*, 4 go von Schildknecht, Op. 25; Sequenz, choraliter.

Mai, 2.: Zu den Maiandachten. *Tantum ergo*, 4 g von Haller; Haller, Op. 17b, 1; 4.: Mitterer, Op. 54, 1 (neu); 6.: Mitterer, Op. 54, 2 (neu); 9.: Mitterer, Op. 54, 11 (neu); 13.: Mitterer, Op. 54, 8 (neu); 16.: Mitterer, Op. 54, 12 (neu); 18.: Haller, Op. 17b, 3; 20.: Mitterer, Op. 54, 3 (neu); 23. Mitterer, Op. 54, 4 (neu); 25.: Mitterer, Op. 54, 9 (neu); 27.: Brunner, 2 ko Op. 18, 6 (Kurs der Anfänger). 20.: Christi Himmelfahrt. Pontifikalamt (Priesterweihe). *Ecce sacerdos*, 6 g von Goller (neu); Messe: *Papae Marcelli*, 6 g von Palestrina (neu); *IV. Credo*, choraliter: *Sanctus*, 5 g von Haller, Op. 24. *Agnus I.* und *II.* von Quadflieg (neu); Allerheiligenlitanei; *Veni Creator*, 5 g von Mitterer; Grad.: *Alleluja, Ascendit*, 4 g von Mitterer: Offert.: *Ascendit*, 4 go von Mitterer; Antiphon: *Jam non dicam vos servos*, 4 g von J. Hanisch (neu); zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer. 30.: Pfingstfest. Messe: *Missa I., Sexti toni*, 5 g von Croce (neu); *Credo*, choraliter; Grad.: *Alleluja, Emitte*, 4 go von Habert; Sequenz, choral; Offert.: *Confirma hoc*, 4 go von Mitterer; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Schmidt; Lauret. Litanei, 4 go von Goller, Op. 12. 31.: Pfingstmontag. Zur stillen Messe: Haller, Op. 17b, 4; *O sacrum convivium*, 4 g und *O salutaris hostia*, 4 g; zum Segen: *Tantum ergo*, 5 g von Mitterer; Haller, Op. 17b, 6.

Juni, 10., Fronleichnamsprozession in Linz: *Pange lingua*, 6 g von Mitterer; Motetten: 1) *O sacrum convivium*, 4 g von Haller; 2) *Da pacem*, 4 g von Weber; 3) *Adjuva nos*, 4 g von Haller, 4) *O salutaris hostia*, 4 g von Haller; II. entfiel wegen hereinbrechenden Regens; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g, *Genitori*, 8 g von Mitterer; Motett, II. und IV. 13. Fronleichnamsprozession in Urfahr, wie am 10. Juni. Beim Segen die Responsorien 6 g. 20. Herz Jesufest. *Tantum ergo*, 6 g von Mitterer; Messe wie zu Pfingsten; Grad.: *O vos omnes*, 5 g von Witt; Offert.: rezit. hierauf: *Coenantibus illis*, 6 g von Haller (neu). Kongregationsfeier zu Ehren des heil. Aloysius. Zur Kommunion: Hilferuf zu Maria, 4 g von Jos. Gruber; „Brot des Lebens", 4 go von Goller, Op. 11 (neu). Abends: *Veni Creator*, 5 g von Ebner (neu); *Mater Salvatoris*, 4 g von Jos. Gruber; zum Segen: *Tantum ergo*, 7 g von Haller, Op. 83, 10; Lauret. Litanei, 4 go von Engelhart; Kongregationslied. 23.: *Requiem*, 4 go von Mitterer, Op. 69b; Grad.: rezit. Sequenz, choraliter. 28.: *Requiem* für † Hochwürd. Herrn Kanonikus Jos. Schwarz. *Requiem*, 4 go von Schildknecht, Op. 25; Sequenz, choraliter. 29.: Peter und Paul. Messe: *Papae Marcelli*, 6 g von Palestrina: Grad.: *Constitues eos*, 4 g von Mitterer; *Credo IV.*, choraliter; Offert.: rezit. dann *Tu es Petrus*, 6 g von Palestrina-Quadflieg; *Sanctus*, 4 g von Palestrina-Mitterer (neu); zum Segen: *Tantum ergo*, 7 g von Haller; Lauret. Litanei, 5 g, *H*-Moll von Dr. Fr. Witt, Op. 20a.

Juli, 3.: Dankamt. Messe: Haller, 8 g, Op. 92; Grad.: *Constitues eos . . . Rogavi*, 4 g von Mitterer; Offert.: *In omnem terram*, 4 g von Dr. Fr. Witt; *Te Deum*, 5 g von P. Griesbacher, Op. 12 (neu); *Tantum ergo*, 8 g, Op. 63, 11 (neu).

Auch der weltlichen Musik bei den verschiedenen Feierlichkeiten möge kurz Erwähnung geschehen.

November, 15.: Unser Chor und Orchester hatte den ehrenden Auftrag erhalten, bei der Festfeier der beiden Jubiläen Sr. Heiligkeit Papst Pius X. und Sr. K. und K. Apostolischen Majestät Kaiser Franz Joseph I. den musikalischen Teil zu besorgen. 1) „Kriegsmarsch der Priester" aus „Athalia" von Mendelssohn für großes Orchester; 2) Papsthymne für gemischten Chor mit Klavierbegleitung und Bläserquartett von Jos. Gruber, Op. 155 (neu); 3) „Mein Österreich", Marsch von Preis für vollständiges Orchester (neu); 4) „Jubelhymne zum Kaiserjubiläum", für gemischten Chor mit Klavier von K. Steinwerder, Op. 54 (neu). Sowohl die Orchestervorträge als besonders die beiden Gesangsvorträge fanden bei der über 2000 Personen zählenden Festversammlung langanhaltenden Beifall. Seine K. und K. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Joseph Ferdinand äußerte sich äußerst anerkennend über die überaus deutliche Textaussprache und den feinen dynamischen Vortrag.

Digitized by Google

Dezember, 9., Kaiserjubiläumsschulfeier der Anstalt. (Sie konnte am 1. Dezember, da der Hochwürd. Herr Bischof im Sterben lag, nicht abgehalten werden). 1) „Für Österreichs Ehre", Marsch für Blechmusik von Latzelsberger; 2) „Jubelhymne" von Steinwerder; 3) „Hoch vom Erzgebirg", Volkslied, 4 g; 4) „Mein Österreich", Marsch für Orchester von Preis; 5) Slawische Tänze, Nr. 1 und 7, Trio von Anton Dvořak; 6) An mein Vaterland", Volkshymne von P. Braun, 4 g; Deklamationen in den 6 Sprachen, die an der Anstalt gelehrt werden.

Februar, 14.: 1. Theater: „Andreas Hofer" von Scala. Musik: 1) Andreas Hofermarsch für Blech von Mohr; 2) „Wir hab'n unsern Kaiser so gern", Volkslied, 4 g; 3) Sonntagsfrühe", 4 g von Mitterer; „Abschied von der Heimat", 4 g von Mitterer; 5) „Die Himmel erzählen", von Jos. Haydn, aus der „Schöpfung", gemischter Chor mit Klavier; 6) Intermezzo Rokkoko von Aletter für Orchester. 15.: 2. Theater: „Catilina" von Goß. 1) Ouverture hiezu für Orchester arrang. von Fr. Bubendorfer; 2) „Heinzelmännchen", gemischter Chor von J. Nentwich; 3) „La Mattschiche", Marsch für Blechmusik von Borel; 4) „Speisekartenmarsch" für gemischten Chor mit Klavier von Engelhart (neu); 21.: wurde das Programm vom 15. Februar auf allgemeines Verlangen wiederholt.

Mai, 5.: Begrüßungsfeier des neuen Hochwürd. Herrn Bischofes Rud. Hittmair. 1. *Allegretto* aus der Militärsymphonie von J. Haydn für Orchester; 2. Schlußchor aus der Kantate „Heil dir, Heil. Vater dir!" von Pet. Griesbacher, 4—8 gm Klav. (neu); 3. „Sonntagsfrühe" von Ign. Mitterer, 5 g; 4. „Mein Oberösterreich" (Allgem. Ges. S. 7).

Juni, 1.: Wurde der übliche Sänger- und Musikausflug, auf den sich stets alle freuen, abgehalten. Dabei wurde folgendes Gartenkonzert abgehalten: 1. Wörthersee-Marsch von Sykora: 2. „Dort sind wir her" von Fr. Abt, 4 g; 3a. „Gebet" aus „Freischütz; 3b. „Gebet vor der Schlacht: 4a. „Waldlied von Ign. Mitterer, 4 g (neu); 4b. „Waldandacht" von Köhler, 4 m (neu): 5. A-Hoy-Marsch von N.; 6a. „Abschied von der Heimat" von Mitterer, 4 g; 6b. „Wir hab'n unsern Kaiser so gern", Volkslied, 4 g; 7a. „Die Kapelle" von Kreutzer; 7b. „Bundeslied" von Mozart; 8. Frühlingslied" von Jos. Gruber, 4 m (neu); 9. Garnisons-Marsch von Reisinger; 10a. Froschkonzert nach C. M. von Weber, 4 g; 10b. „Schnadahüpfl", 4 g; 10c. „Hoch vom Erzgebirg", Volkslied, 4 g; 11. „Wiedersehen", Marsch. Die ungeraden Nummern sind Vorträge der Studentenkapelle.

Von den aufgeführten Gesangsnummern hat der Chor heuer 5 Messen, 2 Litaneien, 1 *Te Deum* und sonstige 55 Nummern seinem Repertoire neu eingefügt, wohl eine fast zu große Zahl, doch, wenn irgendwo, so gilt wohl bei der Jugend am meisten das Sprichwort: *„Variatio delectat"*, gleichwohl haben wir nicht vergessen *„Omnia digne attente ac devote"* einzuüben und aufzuführen. Der Unterzeichnete steht nicht an, das Benehmen der kleinen wie der großen Sänger musterhaft zu nennen.

Geradezu begeisterten Beifall fand Palestrinas *„Papae Marcelli"*-Messe gleich bei der Erstaufführung anläßlich der Priesterweihe am Christi Himmelfahrtstage.

Se. Bischöfl. Gnaden Dr. Rud. Hittmair war von der Messe (die soviel mir bekannt, zum ersten Male in Linz gesungen wurde) ganz hingerissen und äußerte sich über die Aufführung selbst in Worten des höchsten Lobes. Auch die anwesenden Hochwürd. Herren Professoren waren so begeistert, daß man dem Unterzeichneten erklärte, Instrumentalmusik könne damit keinen Vergleich aushalten. Auch Hallers 8st. Messe Op. 92 fand sehr großen Beifall, besonders das überwältigende *„Et homo factus est"* machte tiefen Eindruck. Das vergangene Schuljahr war reich an Arbeit und Mühen (zirka 100 Proben), doch hat der Erfolg, den besonders Palestrinas *„Missa Papae Marcelli"* errungen, den Unterzeichneten von neuem in seinem Vorsatze bestärkt, auf der bisherigen Bahn weiterzuschreiten, unbekümmert um den Streit der Tagesmeinungen und den Vorwurf, ein Feind der „Denkmalpflege" zu sein, von neuem seine Überzeugung gefestigt, daß für junge Leute, besonders Knabenseminaristen, die Vokalmusik, und zwar die der „ernsten" Richtung weitaus am bildendsten ist. Möge Gott und die heilige Cäcilia stets mit unserem Chore sein.

Kollegium Petrinum Urfahr-Linz, O.-Ö.
11. Juli 1909.

Franz Xaver Bubendorfer,
Musikpräfekt und Regenschori.

Organaria.

I. An neu erschienenen Orgelkompositionen liegen vor:

Zwei größere Konzertstücke von **Gaston M. Dethier.** 1. *Festal-Prelude* in *F*-dur (Schilling 1,25), 2. *Procession Solenell* in *C*-dur (1 Schilling). Beide Orgelsätze sind auf drei Liniensystemen aufgezeichnet, setzen ein reichlich mit allen modernen Erfindungen ausgestattetes Orgelwerk voraus, sowie einen technisch gut durchgebildeten Organisten, eignen sich jedoch nicht zur Verwendung innerhalb des liturgischen Gottesdienstes der katholischen Kirche.[1])

Von dem „Praktischen Handbuch für Organisten", Sammlung von Kadenzen, Versetten, Vor- und Nachspielen für Orgel, das **Jos. Gruber** noch als Stiftsorganist in St. Florian herausgegeben hat, ist eine 2. Auflage des zweiten Bandes erschienen. Derselbe enthält 52 Kadenzen und 137 Orgelstücke in den gebräuchlichsten modernen Dur-

[1]) New York, Verlag von J. Fischer & Bro. 1903 und 1908.

Digitized by Google

und Molltonarten älterer und noch lebender Organisten und wurde unter Nr. 2190 mit Referaten von Karl Walter und E. v. Werra dem Cäcilienvereins-Katalog einverleibt.[1])

Eine *Passacaglia* von **Friedrich Matthison-Hansen**[2]) in *E*-moll ist mittelschwer, sehr schön auf drei Systemen disponiert und künstlerisch-einfach durchgeführt. Bei Orgelprüfungen wird das Stück sehr gute Dienste leisten.

160 Originalkompositionen für die Orgel in allen Dur- und Molltonarten, in Form von Kadenzen, Präludien, Versetten, Fughetten, Trios, Canons von **Anton Schwarz**, Op. 23.[3]) Diese Originalkompositionen des tüchtigen Lehrers am Kgl. Lehrerseminar zu Straubing sind das Resultat vieljähriger Tätigkeit in Kirche und Schule, sämtlich zum Gebrauch in der Kirche gedacht und nach Motiven oder Themen in Form von Imitationen, Kadenzen usw. anregend durchgeführt. Sie werden sowohl beim Unterrichte im Orgelspiel als in der Harmonielehre sehr gute Dienste leisten. Der Pedalsatz ist in der Vorbemerkung erklärt und sorgfältig in sämtlichen Nummern angegeben. Format und Stich sind vorzüglich und praktisch.

Op. 106 von **Gius. Terrabugio** ist eine Fuge *per Organo*[4]) in *D*-moll mit einem rhythmisch sehr prägnanten Thema, mittelschwer, wirksam durchgeführt, an einzelnen Stellen auch mit Fingersatz versehen und von ernster, festlicher Wirkung.

II. An Orgeldispositionen, Berichten über Orgelprüfungen usw. liegen der Redaktion schon seit längerer Zeit verschiedene Korrespondenzen vor, deren Veröffentlichung sie einstweilen aufschieben mußte. Für heute wählt sie nachfolgende Einsendungen aus:

1. **Dillingen a. D.** Für den Saal des alten Bischöfl. Knabenseminars in Dillingen wurde von Gebr. Hindelang in Ebenhofen eine Orgel zu Konzert und Übungszwecken geliefert. Die Disposition ist folgende: I. Manual: Prinzipal 8′, Viola di Gamba 8′, Quintatön 8′. Harmonieflöte 8′, Oktav 4′. II. Manual: Vox coelestis 8′, Salicional 8′, Lieblich gedeckt 8′, Traversflöte 4′, Quint $2^2/_3$′, Piccolo 2′, Terz $1^3/_5$′. Pedal: Subbaß 16′, Still gedeckt 16′, (ganz selbständig durchgeführt). Kopplungen: Pedalkoppel I und II, Manualkoppel, Suboktavkoppel II zu I, Superoktavkoppel II zu I, Superoktavkoppel im Pedal. Druckknöpfe: *pp, p, mf, f, ff;* automatische Pedalverstummung, freie Kombination. Tritte: Rollschweller, Jalousieschweller I und II. Im I. Manual ist eine Windlade für ein später einzusetzendes Zungenregister reserviert. Das Werk ist mit Röhrenpneumatik und Kegelladensystem ausgestattet. Jedes Manual steht unter eigenem Schwellkasten. Der elektrische Antrieb des Gebläses wurde von der Süddeutschen Elektrizitätsgesellschaft in Kempten geliefert.

Der Herr Kgl. Seminaroberlehrer K. Deigendesch von Lauingen nahm am 31. März die Revision der Orgel vor. Nach seinem Gutachten ist die Orgel aufs sorgfältigste gearbeitet und kommt in der Intonation den Werken der besten Meister gleich. Eine Fülle schönster Klangwirkungen und Farbenmischungen steht zu Gebote.

Bei dem unmittelbar nach der Revision stattgefundenen Konzert kam nachstehendes Programm unter der Leitung des Herrn Musikpräfekten Thaddäus Hornung zur Aufführung.

1. *Cantantibus organis,* gemischter Chor mit Orgel von Th. Hornung. 2. Vorführung der Orgel durch Herrn Seminaroberlehrer Deigendesch. 3. *Adagio* für Violine und Orgel von Hans v. Bronsart. 4. *Pergolese,* Männerchor mit Orgelbegleitung von Fr. Witt. 5. Konzert für Orgel mit Orchesterbegleitung von Jos. Rheinberger.

Jos. Funk, Inspektor.

2. **Landshut.** Disposition der kleinen Orgel in St. Martin zu Landshut. I. Manual (56 Töne): 1. Prinzipal 8′, 2. Flöte 8′, 3. Salicional 8′, 4. Oktav 4′, 5. Sesquialter $2^2/_3$′ (Mixtur geteilt), Oktav 2′. II. Manual (80 Töne) Schwellwerk: 7. Gamba 8′, 8. Dolce 8′, 9. Vox coelestis 8′, 10. Lieblich gedeckt 8′, 11. Traversflöte 4′; Pedal (30 Töne): 12. Subbaß 16′, 13. Bourdonbaß 16′, 14. Violon 8′, 15. Manualcopula, 16. Pedalcopula I., 17. Pedalcopula II, 18. Superoktavcopula II—I durchgeführt, 19. Suboktavcopula II—I durchgeführt, 20. Superoktavcopula im II. Manual durchgeführt, 21. Suboktavcopula im II. Manual durchgeführt, 22. Druckknopf für „Volles Werk", 23. Druckknopf zum Einschalten der freien Kombination, 24. Druckknopf zum Einschalten des Registerschwellers, 25. Auslösung wirkend auf Nr. 22—24, 26. Balanciertritt für das Schwellwerk des ganzen II. Manuals, 27. Balanciertritt für den Registerschweller, 28. Crescendozeiger, 29. Windstandzeiger, 30. Eine freie Kombination. Der Antrieb des Gebläses erfolgt durch einen Elektromotor in Verbindung mit einem Ventilator, 31. Automatisches Pianopedal, 32. Ein zweiter Magazinbalg für die Pneumatik im Spieltisch mit 120 mm Winddruck, während der Windladenwind zur Ansprache der Pfeifen nur 90 mm Wind hat, 33. Angliederung sämtlicher Stimmen des II. Manuals an den 16 Fußton des durchgeführten Lieblich gedeckt in der Suboktavkoppel.

---

[1]) Regensburg, Eugen Feuchtinger. Preis geheftet 5 ℳ. 111 Seiten in Querquart.

[2]) Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen.

[3]) *Antologia XV. Organaria Liturgica.* 160 Composizioni originali per Organo in tutte le tonalità maggiori e minori, in forma di Cadenze, Preludii, Versetti, Fughette, Trii, Canoni utili per Servizio divino e per l' insegnamento di A. Sch. Turin, Marcello Capra. Für Deutschland: Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 4 Lire = 3 ℳ 20 ₰.

[4]) Mailand, A. Bertarelli & Cie. Preis 1 Lire 50 cent.

Digitized by Google

Der „Kurier für Niederbayern“ meldete u. a. über die Orgelprüfung in St. Martin: „Was schon seit vielen Jahren von den hiesigen Musikfreunden heiß ersehnt wurde, ist seit gestern zur Tat geworden — auch in unserm Martinsdom hat die heil. Cäcilia einen Thron aufgeschlagen; freilich ist derselbe vorläufig noch ein „Thrönchen“, dem hoffentlich in nicht zu ferner Zeit ein „Thron“ folgen wird, damit sich in St. Martin die Kunst der Architektur und der Töne die Hand reichen. In der Abenddämmerstunde des Freitag führte Herr Gymnasialmusiklehrer Weinzierl, ein Meister der Improvisation, vor einem kleinen Kreise die neue Chororgel in freier Phantasie vor und wußte durch sein herrliches Spiel die Zauberklänge, welche mild und geheimnisvoll von der Höhe des Presbyteriums herabschwebten, zur Geltung zu bringen.

Am Sonntag nachmittags ½ 2 Uhr fand die Vorführung der Orgel in einem Kirchenkonzert statt. Herr Organist Laske, ein Schüler des Herrn Akademieprofessors Becht, dessen großartige Kunst von dem Orgelkonzert in der Dominikaner- und dann in der Heiligen Geistkirche noch in lebhafter Erinnerung ist, führte die Orgel in Piecen von Renner, Gulbins und Rheinberger vor. Durch geschmackvolle Registrierung und ein gediegenes Orgelspiel wurden die Schönheiten der reizenden Orgel mit ihren prächtigen, diskreten Zinn- und Flötenstimmen und ihrem wirkungsvollen Schwellwerk vorzüglich zu Gehör gebracht. Es ist erstaunlich, welcher Klangreiz und welche Toneffekte in einer so kleinen Orgel mit nur 13 klingenden Stimmen und 7 Koppeln enthalten sind.

Eine angenehme Abwechslung im Programm bildeten die Vokalchöre, welche vom Kirchenchor unter Direktion des Herrn Chorregenten Graßl zum Vortrag kamen. Die Festkantate von Nagler ist eine schöne effektvolle Komposition, die sehr gut vorgetragen wurde und bei welcher sich zeigte, daß die Orgel auch zur Begleitung eines gut besetzten Chors kräftig genug ist; mit schöner, sympathischer Stimme und mit seelenvollem Ausdruck sang Frl. Hillmayer das Sopransolo. Dem Hochwürd. Herrn Stadtpfarrer Dr. Eirainer, durch dessen Initiative und Tatkraft dieses schöne Werk in der kurzen Zeit seines Wirkens in Landshut geschaffen ward, sowie seiner kunstverständigen Kirchenverwaltung gebührt das ehrenvolle Verdienst, dem stolzen Dom ein Kunstwerk verschafft zu haben, mit dem sein Name immer verbunden sein wird. Diese Orgel ist die dreizehnte der Firma Steinmayer (in Landshut): aber die „Unglückszahl“ ist sowohl für die Kirchengemeinde als für den Orgelbaumeister zum „Glücksstern“ geworden, der mit seinem milden Glanze in die Zukunft strahlt, bis er selbst einst von der Majestät eines Sternes erster Größe verdunkelt wird, in dessen Strahlenkrone er sich dann willig als „Fernwerk“ einfügen wird — mit seiner erhabenen Schwester dann verbunden und gleich dieser beseelt durch die geheimnisvolle Macht des elektrischen Funkens. Möge diese Zeit nicht allzuferne sein!“ F. X. H.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Musikbeilage.

Als Schluß der diesjährigen Musikbeilagen (den größten Teil bildete die vierstimmige Messe für gemischten Chor mit Orgelbegleitung Op. 48 von Bruno Stein) wählte die Redaktion einfache, praktische und wohlklingende Falsibordoni über die 8 Kirchentöne und zwar 48 Nummern für gemischten vierstimmigen Chor und für Männerstimmen *(ad aequales)* und 27 für 5 gemischte Stimmen. Dieselben sind einem Druckwerke von 1600 entnommen, welches noch viele andere Kompositionen von **Orpheo Vecchi,** Kapellmeister in Mailand, enthält. Herr Professor Terrabugio hatte die Güte, den seltenen Kodex zu übersenden, so daß ich in der Lage war, dessen Inhalt vollständig in Partitur bringen zu lassen. Eine Studie über Leben und Werke von Orpheo Vecchi habe ich im 20. Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuches 1907 veröffentlicht (Seite 166—176). Dortselbst gab ich ein Versprechen, das ich hiemit einstweilen teilweise einlöse. Dasselbe lautete:

„Der Unterzeichnete ist gesonnen, eine reiche Sammlung der vier- und fünfstimmigen, textlosen Falsibordoni des Orpheo Vecchi als Musikbeilage der Monatschrift *„Musica sacra“* oder des „Cäcilienvereins-Organs“ zu veröffentlichen und eine Anleitung zur Unterlegung der Psalmtexte beizufügen; denn für die künstlerische Gestaltung einer liturgischen Vesper ist nichts geeigneter und empfehlenswerter als die schöne Deklamation der Psalmverse unter Benützung der von den Meistern am Schlusse des 16. Jahrhunderts geschaffenen Falsibordoni. Die Ursache des Verfalles dieser Kompositionsgattung liegt ganz allein in der Nachlässigkeit, dem Ungeschmack und Schlendrian der ausführenden Sänger, welche ohne leitendes Prinzip, ohne Direktion und genaue Textunterlage den so einfachen und dennoch kunstvollen Psalmengesang in ärgerlicher, chaotischer, ja empörender Weise zum Vortrag brachten.“

„Orpheo Vecchi gehört nicht zu den bedeutendsten und produktivsten Kirchenmusikern am Ende des 16. Jahrhunderts, aber sein fast ausschließlich der kirchlichen Praxis

Digitized by Google

gewidmetes Wirken steht nach den bis heute hergestellten Partituren künstlerisch höher und ist praktisch heute noch verwendbarer als die Unmenge zopfiger, ja lächerlicher Produktionen seines Zeit- und Namensgenossen Orazio Vecchi."

„Das genannte Werk, dessen genauer Titel und Inhalt im zitierten Jahrbuch Seite 170 nachgelesen werden kann, enthält 151 vierstimmige und 120 fünfstimmige, also 271 Psalmkadenzen (Falsibordoni) ohne Text, so daß die vorliegenden 75 nur eine kleine Auswahl bilden. Eine ähnliche Sammlung habe ich in *Musica sacra* 1890 als Musikbeilage ediert, nämlich, 64 Falsibordoni von Lud. Viadana aus dessen Op. 28 und 12, Rom 1612 *(Musica sacra* 1890, Seite 51—62). Ich verweise auch auf die beiden Artikel des Jahrganges 1890 „Über Falsibordoni", Seite 20 und „Das Unterlegen der Psalmverstexte bei den Falsibordoni" Seite 39 und 52.

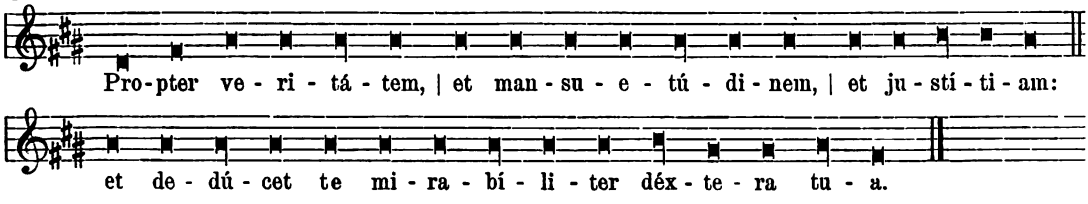
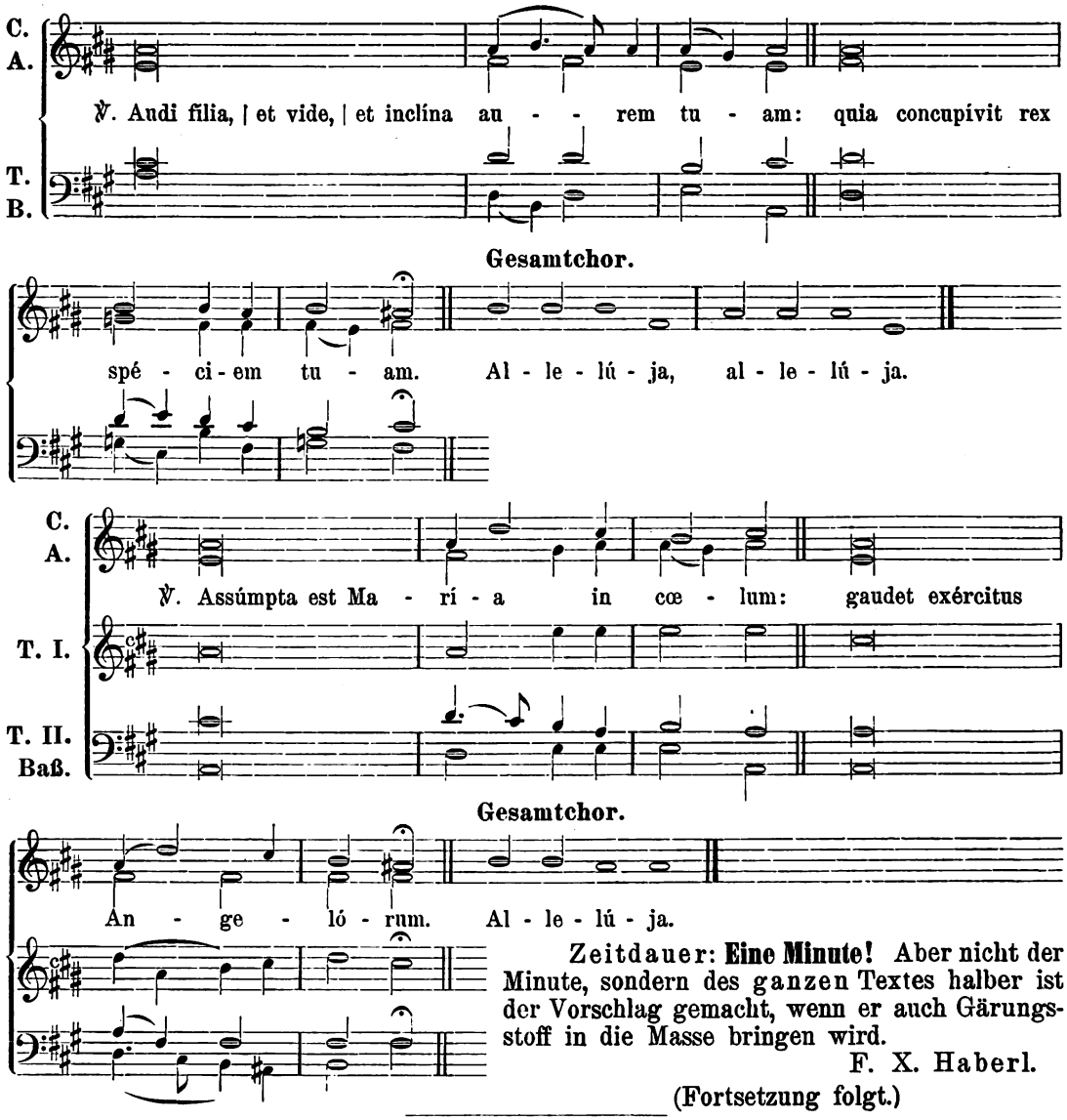
Pius X. erwähnt im *Motu proprio* vom 22. November 1903 (IV, 11, b) diese Kompositionsart mit den Worten: „Es ist aber auch gestattet, (in den Vespern) besonders bei größeren Feierlichkeiten, den gregorianischen Gesang des Chores im Wechsel mit den sogenannten Falsibordoni oder ähnlichen in würdiger Weise komponierten Versen vorzutragen".

Bekanntlich hat Dr. Karl Proske im 3. Bande der *Musica divina* zuerst eine reiche Auswahl von Falsibordoni von Caesar de Zachariis, vierstimmig und von L. Viadana, fünfstimmig, veröffentlicht. Dieselben sind jedoch leider, ohne Zweifel wegen der Gespensterfurcht vor den alten Schlüsseln, in ihrer Mehrzahl unbenützt geblieben und nur in den 8 Faszikeln der *Psalmodia Vespertina* von Karl Kraus für die Hauptpsalmen einigermaßen ausgenützt worden.

Wenn nun auch diese Falsibordoni zunächst für den Psalmengesang bestimmt sind, so läßt sich bei dem gegenwärtigen Zustand der katholischen Kirchenchöre die Frage erörtern, ob es nicht erlaubt, ja angezeigt sei, diese Stilgattung wenigstens auf die Gradualgesänge, wenn auch nicht auf alle wechselnden Teile der Messe auszudehnen.

Über diesen Punkt äußert sich auch A. Sandhage in Hamm in Nr. 7 der „Gregorianischen Rundschau", Graz (Seite 101) und motiviert den Gedanken kurz wie folgt: „Es läßt sich nicht verkennen, daß ein Bedürfnis vorhanden ist nach einem Mittelweg, der einerseits die Monotonie des Rezitierens auf einem Ton und andererseits die Schwierigkeiten der Choraljubilen vermeidet. Man ist nun mancherorts dazu übergegangen, die Gradualgesänge in der Melodie der Psalmen vorzutragen und wie ich wohl sagen darf, nach meinen Erfahrungen praktisch mit gutem Erfolg. Diese Lösung macht dem Chor wenig Schwierigkeit, hält die Liturgie in der einfachen *Missa cantata* nicht auf und wird auch vom Volke als wohlklingend angenehm empfunden." Der Unterzeichnete steht diesem Vorschlag nicht unsympathisch gegenüber, besonders nachdem die Gradualien der *Editio Vaticana* nur für Solisten und Gesangskünstler ersten Ranges bestimmt zu sein scheinen. Er wählt nun ohne viele Worte und lange Umschweife für dieses Mal den Graduattext vom 15. August, Fest Mariä Himmelfahrt, als praktisches Beispiel, wie man die Hauptforderung der Liturgie: den vollständigen Text von seiten des Musikchores in würdiger, nicht unkünstlerischer Weise zu Gehör zu bringen, erfüllen kann.

Ich wähle den V. Ton, in welchem Graduale und *Alleluja*-Vers des genannten Tages gregorianisch gehalten sind und schlage Nr. 25 vor 4st, für *Alleluja* aber Nr. 64 in gleicher Tonhöhe wie folgt:

Unterstimme.

Digitized by Google

Zeitdauer: **Eine Minute!** Aber nicht der Minute, sondern des ganzen Textes halber ist der Vorschlag gemacht, wenn er auch Gärungsstoff in die Masse bringen wird.

F. X. Haberl.

(Fortsetzung folgt.)

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. × **Vom Lande** (Diözese Augsburg) 13. Juli. Auf einer kleinen Reise bot sich mir unlängst die willkommene Gelegenheit in der Stadt der kommenden 19. Generalversammlug des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins — Passau — 2 Leichengottesdiensten in ziemlich vorgerückter Vormittagsstunde in der dortigen Stadtpfarrkirche St. Paul anwohnen zu können. Nicht ganz unbekannt mit den dortigen früheren, nicht auf bedeutender Höhe stehenden kirchenmusikalischen Verhältnissen gestehe ich, daß ich nach beregter Hinsicht nur mit geringen Erwartungen erschienen war. Wie staunte ich aber, hier die 2 Requiemsämter in recht anmutenden, fließend einstudierten und prächtig vorgetragenen vierstimmigen Kompositionen mit dezenter Instrumentalbegleitung samt *Libera* unter genauer Einhaltung der für Seelenämter geltenden kirchlichen Vorschriften hören und mich daran erbauen zu können. Wie der musterhafte **Domchor** in Passau so scheint auch der „Stadtpfarrchor“ nunmehr löblich liturgische Korrektheit und peinliche Vollständigkeit bei Ausführung seiner Gesänge und bei allen Funktionen sich zur Devise gewählt zu haben. Graduale, Traktus und *Dies irae* (letzteres in den vorgeschriebenen 12 Strophen) wurden teils rezitiert, teils vierstimmig, teils im Choral — dieser abwechselnd zwischen Ober- und Unterstimmen, die in schönem Vortrag förmlich wetteiferten — ganz gut exekutiert. Auf eingezogene Erkundigungen wurde mir versichert, daß wirklich seit Anstellung des derzeitigen Herrn Stadtpfarrchordirektors dieser mit seinem willigen und strebsamen Personal zur Freude und im vollen Einverständnisse

Digitized by Google

mit dem Hochwürd. Herrn Stadtpfarrer Johann Stadler in dieser lobenswerten Weise stets nur ausgewählte Katalogmusik möglichst vollkommen aufzuführen und allseits den kirchlichen Gesetzen *quoad cantum* gewissenhaft gerecht zu werden bestrebt sei. Es ist solche stete exakte und vollständige Kirchenmusik bei sämtlichen Kasualgottesdiensten in Passau um so rühmlicher öffentlich hervorzuheben und verdientermaßen anzuerkennen, als anderwärts in bayerischen Bischofsstädten die gleiche Wahrnehmung keineswegs zu machen ist.

2. ⊙ **Vierzigjähriges Jubiläum.** Vor kurzem waren es 40 Jahre, daß Herr **Joh. Diebold,** Kgl. Musikdirektor hier, die Chorregentenstelle bei St. Martin in Freiburg übernahm. Am Mittwoch, den 23. Juni, am Vorabend seines Namensfestes, ließ es sich der vollzählig versammelte St. Martinschor nicht nehmen, seinem verehrten Meister im festlich geschmückten Probezimmer eine kleine Ovation darzubringen, die einen überaus herzlichen Charakter an sich trug. Der Männerchor, unter Leitung seines langjährigen Mitgliedes, des Herrn Rheinhardt, begrüßte den Herrn Jubilar bei seinem Eintreten mit einem kräftigen Chor: „Gott ist die Liebe", worauf der derzeitige Präsident des Cäcilienvereins von St. Martin, Herr Kooperator Trunz in einer warmen Ansprache die Glückwünsche der Versammelten darbrachte, Herrn Diebold als Komponist, Dirigent und Orgelvirtuos feierte und im Namen der Chormitglieder sowie des Vereins als Angebinde ein wertvolles Bild *(Madonna del Granduca)* überreichte. — Zwei junge Sängerinnen trugen Glückwünsche in gebundener Rede vor und übergaben dem gefeierten Lehrer und Leiter des Chores einen herrlichen Blumenstrauß von 40 Rosen (die 40 Jahre versinnbildend) und einen Lorbeerkranz mit prächtiger Schleife. Zwei weitere Männerchöre schlossen die überaus schöne und eindrucksvolle Feier ab, für die Herr Diebold in sichtlicher Rührung dankte, mit dem Versprechen, dem Vereine seine Kraft auch fernerhin zu widmen. (Wir gratulieren mit dem Wunsche: *Ad multos annos!* Die Redaktion der *Musica sacra.)*

3. ♪ **Konzert zur Feier des 25jährigen Stiftungsfestes des Pfarr-Cäcilienchores zum heil. Dionysius-Krefeld.** Die „Niederrhein. Volkszeitung" berichtete: **Krefeld,** 13. Juli 1909. Jubiläumsfeiern von Vereinen, welche weitere Volkskreise durch Reinheit und Hoheit ihres Strebens erbauen und erfreuen und unentwegt opferfreudig und mit Erfolg in selbstlosem Wirken ihre Kräfte dem Dienste der Ideale widmen, finden immer die vollsten Sympathien. So auch das gestrige 25jährige Stiftungsfest des Pfarr-Cäcilienchores zum heil. Dionysius, das in der Aufführung des Mendelssohnschen Oratoriums „Paulus" gipfelte. Außerordentlich war die Teilnahme, sowohl von seiten der Pfarrgenossen als auch von andern Freunden der edlen Gesangeskunst; kein Plätzchen im großen Saale blieb unbesetzt. Eine besondere Ehre wurde dem Vereine zuteil durch die Anwesenheit Se. Bischöfl. Gnaden, des Hochwürd. Herrn Weihbischofes Dr. Müller; auch viele geistliche Herren aus der Stadt um Umgegend hatten sich eingefunden.

Das Programm der festlichen Veranstaltung: Aufführung des „Paulus" bezeichnen wir als sehr glücklich gewählt. Steht doch dieses echt deutsche Meisterwerk so recht im Einklang mit den Tendenzen des Vereins, die auf die christlichen Ziele der Kunst gerichtet sind. In „Paulus", dem Oratorium eines „ernsten eifrigen Bekenners der christlichen Religion", waltet der Geist echter Frömmigkeit, der „starke Wille seines Schöpfers, seiner Kunst treu und ehrlich zu dienen." Es ist der gleiche Geist, derselbe Wille, der sich auch in der Geschichte des festfeiernden Vereins ausprägt. Ein volles Jahrhundert ist heute verflossen, seitdem der erste Kirchenchor von St. Dionysius ins Leben trat. Wie dieser erste Verein, so wandelten auch seine Nachfolger, insbesondere der zurzeit an der Krefelder Mutterkirche wirkende Chor in den Bahnen, welche der Gründer, Pastor Wermelskirchen, dem ersten Vereine zeigte.

Wir erachten es für überflüssig, das aufgeführte Oratorium an dieser Stelle eingehend zu besprechen, konnte doch schon vor 67 Jahren der berufene Musikschriftsteller Otto Jahn in seiner Gelegenheitschrift zur Aufführung des Werkes in Kiel schreiben: „Mendelssohns „Paulus" ist so oft aufgeführt worden, daß es schwer sein würde, Neues darüber zu sagen, neue Aufschlüsse zu gewähren." Heute gilt dieses Wort noch weit mehr. Die moderne Kritik erhebt allerdings Einwendungen gegen diese Schöpfung und rügt ihren Mangel an dramatischem Leben und die Schwäche der Zeichnung, doch wiegen große Vorzüge diese Mängel auf. Zu ersteren rechnen wir mit Emil Naumann insbesondere „das schöne Maßhalten, die Befriedigung erweckende Abrundung der Form", die wir oft bei den Modernen vergeblich suchen. Mit allen, die noch den Sinn für Ebenmaß, Formschönheit und anmutenden Empfindungsausdruck bewahrt haben, möchten wir daher den „Paulus" unter den klassischen Oratorien nicht missen.

Insbesondere muten die durch seine Charakteristik wirkenden Chöre an, die vom Verein unter freundlicher Mitwirkung des Damenchores der Herz Jesu-Kongregation vortrefflich, wir dürfen sagen, ausgezeichnet in die Erscheinung gebracht wurden. Die Wiedergabe bekundete ein Verständnis für die Aufgabe, die uns in Hinsicht auf die gegebenen Verhältnisse wahrhaft Erstaunen machte. Stimmaterial und Stimmenklang waren mehr als befriedigend, die Tongebung war durchgehends rein, die Vokalisation gut, die Einsätze erschienen bestimmt, in allem waltete eine Sicherheit, die von dem Eifer der Sänger und Sängerinnen, aber auch besonders von dem Fleiße und dem Geschick des Dirigenten zeigten. Als leuchtende Perlen der Wiedergabe nennen wir den kraftvoll bewegenden Ausdruck: „Mache dich auf!", die verständnisvolle Belebung des antik gefärbten: „Seid uns gnädig!", die Macht des Stimmenklanges und die Bestimmtheit der Einsätze in den schwierigen Schlußchören und die treffliche charakteristische Gestaltung der Chöre der Juden und Heiden, auch der mystisch durchhauchte Klang in der Darstellung der himmlischen Stimme. Und wie schön und ergreifend gelangen die Choräle, die stimmungsvollen Ausdruckgebungen allgemeiner christlicher Empfindung!

Der schönen Aufgabe, welche Mendelssohn betreffs der Charakterisierung der Personen, der Stimmungsmalerei und der Situationszeichnung dem Orchester darbietet, wurde die verstärkte

Digitized by Google

Städtische Kapelle in jeder Hinsicht gerecht. Eindringlich ertönte das Thema der Ouvertüre, der Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme", der Grundton des Oratoriums, der im Verlauf der Ouvertüre immer wieder erklingt, bald zurücktretend, bald sich erhebend und endlich siegreich alles überstrahlend. Und wie hier, so wahrte der Orchesterkörper auch im übrigen getreulich die Intentionen des Komponisten, dessen Instrumentation niemals abweicht von den Bahnen der Wahrheit und Schönheit und jeden zutreffend charakterisiert. Wir weisen z. B. nur auf die murmelnde, wie von Ängsten durchwehte Begleitung der Violoncelli und Flöten zu den Worten der falschen Zeugen hin.

Die Orgelpartie wurde von Herrn Theodor Gronen-Krefeld aufs beste ausgeführt.

In die rauschenden Beifallsbezeugungen, welche die begeisterte Zuhörerschaft darbrachte, nachdem die Schlußgesänge verklungen waren, darf die Kritik freudig einstimmen. Sie galten einer Leistung, die alle Anerkennung verdient, einem lobenswerten Streben, welches das Herz befriedigt und erhebt. Besonderen Dank verdient der verdienstvolle Leiter des Vereins, Herr Organist Ign. Ix, der sicherlich in dem Gelingen der Aufführung den schönsten Lohn findet, die durch Darreichung eines Lorbeerkranzes von seiten des Chores auch äußere Anerkennung fand. Eine besondere Ehre wurde ihm noch dadurch zuteil, daß ihn der Herr Weihbischof nach dem ersten Teile zu sich beschied und ihm seine Befriedigung über die schöne Leistung aussprach.

Die Besucher des Konzertes werden die Überzeugung davon getragen haben, daß der Pfarr-Cäcilienchor sein Stiftungsfest in einer Weise feierte, die ihn und die holde Frau *Musica* ehrte, und welche die Gewißheit einer freundlichen Erinnerung gewährleistet.

(Die Redaktion wünscht dem ehemaligen Eleven unserer Schule herzlich Glück zu den schönen Erfolgen. F. X. H.)

4. □ **Musikdirektor Anton Foerster** in Laibach tritt dieser Tage in den wohlverdienten Ruhestand. Er hat sich bekanntlich nach absolvierten juridischen Studien ganz dem musikalischen Berufe gewidmet. Seit 1865 bis Juli 1867 in Zengg als Domorganist und Musikvereinsdirektor tätig, wirkte er sodann bis heute in Laibach, insgesamt also 44 Jahre lang. Seine erste Anstellung als Chormeister der hiesigen Citalnica und Dirigent des Dramatischen Vereins vertauschte er 1868 mit der eines Domorganisten und Domkapellmeisters, welche Stelle er durch volle 41 Jahre verwaltete. Daneben war er 38 Jahre lang Gesang- und Klavierlehrer im Fürstbischöfl. Knabenseminar Aloysianum, 33 Jahre Gesanglehrer an den hiesigen K. K. Mittelschulen, 32 Jahre Orgelschuldirektor, 19 Jahre Gesanglehrer im Priesterseminar und 38 Jahre Gesang- und Klavierlehrer im Mädcheninstitute Huth-Hans. Erinnerlich sind noch vielen die Studentenkonzerte, die zur Unterstützung armer Mittelschüler unter Foersters Leitung stattfanden. — Als Komponist hat Foerster in der Kirchenmusik mannigfaltiges geschaffen, so über 150 liturgische Kompositionen mit lateinischem Texte (Messen, *Requiem*, Gradualien, Offertorien, *Te Deum, Tantum ergo* usw., entweder rein vokal oder mit Orgel- auch Orchesterbegleitung), ferner über 100 slowenische Kirchenlieder, daneben zwei Bände *„Cecilija"* für gemischten und zwei Bände *„Cantica sacra"* für Männerchor. Für das kirchenmusikalische Monatsblatt *„Cerkveni Glasbenik"* hat Foerster 31 Jahre lang die Musikbeilagen redigiert und viele Beiträge zu verschiedenen fremden Sammlungen für Gesang und Orgel geliefert. Für seine Verdienste um die Hebung der Kirchenmusik wurde er bekanntlich mit dem Päpstlichen Silvesterorden dekoriert. Eine nicht minder reichhaltige Tätigkeit hat Foerster auch in der profanen Musik entwickelt, wo er sich fast in allen Genren versuchte. Es erschienen von ihm neben Sololiedern und Klavierstücken an 100 slowenische Kompositionen für Männer- und gemischte Chöre, auch größere mit Orchesterbegleitung, wie *Domovini, Vodnikov venec, Turki na Slevici*, woran sich die dreiaktige Oper *Gorenjski slavček*, ein Krainer Festmarsch für türkische Musik und die *Suite slave* in fünf Sätzen für großes Streichorchester anschließen. — Als Pädagog hat Foerster u. a. eine deutsch-slowenische Gesangschule, ein slowenisches Lehrbuch über Harmonie, Modulation und Kontrapunkt und eine slowenisch-deutsche Klavierschule geschrieben. Auch außerhalb Laibach sehen wir unseren heimatlichen Künstler als vortragenden Pädagogen in Tätigkeit, 1906 in Wien und ein Jahr später in Görz bei kirchenmusikalischen Bildungskursen; aus ähnlichem Anlasse ist er wieder heuer für Ende August nach Wien eingeladen. — Schließlich sei erwähnt, daß Foerster Ehrenmitglied der „Glasbena Matica" und einiger Gesangvereine ist. — Möge dem hochverdienten Manne ein langer, ungetrübter Lebensabend beschieden sein. (Im Cäcilienvereins-Katalog ist Herr Anton Foerster bis heute mit 21 Nummern vertreten. Die Redaktion der *Musica sacra* wünscht dem verdienten Meister noch viele Jahre des arbeitsreichen Lebens.)

5. Inhaltsübersicht von Nr. 7 des Cäcilienvereinsorgans: Der Passauer Domchor in seiner musikgeschichtlichen Entwicklung. Von Klemens Bachstefel. — Vereins-Chronik: Bericht über den Diözesan-Cäcilienverein Basel pro 1908; Bericht des Cäcilienvereins St. Pölten; II. Diözesanverbandsfest der Kirchenchöre des Cäcilienvereines der Diözese Limburg in Limburg a. L.; XV. Produktion des thurgauischen Cäcilienvereins in Frauenfeld; Orgelweihe in Rottenburg a. N.; Generalversammlung des Cäcilienvereins für die Diözese Eichstätt in Ellingen; Diözesanverband der St. Cäcilienvereine Ermlands. — Zur 19. Generalversammlung in Passau. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Zweiter Jahresbericht der kirchenmusikalischen Jahreskurse der St. Gregorius-Gesellschaft zu Beuron; Bach-Konzert des Amsterdamsch a cappella-Koor in Amsterdam; Jubiläumsfeier der Firma G. F. Steinmeyer & Cie in Öttingen a. R.; Kirchenmusikalisches Konzert in der St. Paulskirche in München. — Inhaltsübersicht von Nr. 7 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 7.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.

Nebst Anzeigenblatt und Musikbeilage 9 bis 12, bestehend aus den 75 Falsibordoni, 4- und 5stimmig von Orpheo Vecchi.

Digitized by Google

Doppel-Nummer.

1909. **Regensburg, am 1. September und 1. Oktober 1909.** **Nr 9 & 10.**

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen wurden mit Nr. 6 und 8 versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Zur Musikbeilage 9—12. Von F. X. H. (Schluß. — (*Liturgica:* Predigt des Hochwürd. Herrn Kapuzinerpaters Johann Gabriel Scheibenzuber aus München bei der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins zu Passau. — Aus Archiven und Bibliotheken: Die Orgel in der katholischen Pfarrkirche zu Prinkenau. Von Pfarrer Skobel. — Stimmen der Presse zur 19. Generalversammlung. (Schluß folgt.) — Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. Von P. Ludwig Bonvin, S. J. (Schuß folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Pilsen, Generalversammlung des Allgemeinen Cyrillusverein; Landshut-Seligenthal, Pfingstausflug der Regensburger Kirchenmusikschule; Corrigenda. — Inhaltsübersicht von Nr. 8 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 9/10.

Zur Musikbeilage 9—12.

(Schluß aus Nr. 8, Seite 104.)

Der Vorschlag (Seite 105), die Falsibordoni von Orpheo Vecchi und ähnliche von Viadana, Caesar de Zachariis für die Gradualien-, *Alleluja-* und Traktusverse des Graduale zu verwenden, hat schriftlich und mündlich vielen Beifall gefunden, und es ist der Wunsch ausgesprochen worden, eine solche Gradualiensammlung als Beilage für die *Musica sacra* 1910 zu veröffentlichen. Die Redaktion wird voraussichtlich, wenigstens die Gradualien des *Commune Sanctorum* bearbeiten, und versuchsweise auf den Musikalienmarkt bringen.

Unter Hinweis auf *Musica sacra* 1890, wo vom „Unterlegen der Psalmentexte bei den Falsibordoni" ausführlicher die Rede war, fasse ich die dortigen Regeln kurz zusammen, um es den Chorregenten zu erleichtern, auch für die Vesperpsalmen von den kurzen und wohlklingenden Kadenzen der Falsibordoni nach einheitlichen und bewährten Grundsätzen Gebrauch zu machen.

Die 64 Psalmkadenzen Viadanas (*Musica sacra* 1889) und die 75 von Orpheo Vecchi bestehen aus zwei Teilen; die erste Hälfte ist für den Text bis *, die zweite für den Schluß des Psalmverses bestimmt.

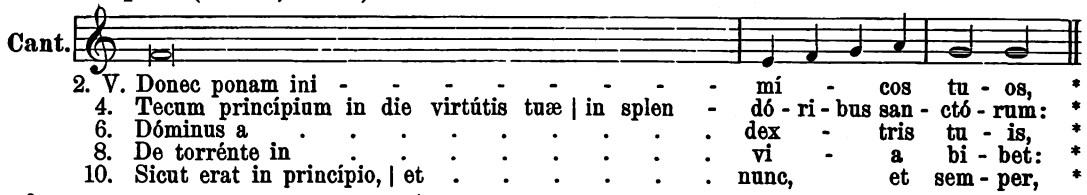
Man beachte:

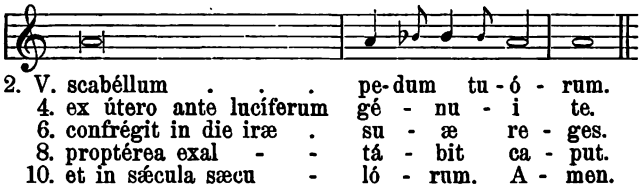
1. Auf dem Akkorde der ersten Hälfte singe man die ersten Textworte in fließender Deklamation und in freiem Sprachrhythmus und verwende nicht weniger als vier und nicht mehr als sechs Silben für die in Mensur zu singende Mittel-, resp. Schlußkadenz. Natürlich müssen alle Stimmen mit der gleichen Silbe einsetzen, aber ohne Hast, Eile oder besonderen Druck auf den ersten Taktschlag. Der Einsatz soll entweder auf einen Wortakzent oder auf der ersten schweren, niemals aber auf einer Schlußsilbe oder auf einer einsilbigen, akzentlosen Partikel oder Präposition geschehen.

Wenn die Rezitationsnote in der 1. oder 2. Hälfte des Falsobordone, wie das besonders im 3. Band der *Musica divina* bei den Kadenzen von Zachariis und Viadana vorkömmt, wechselt, so behandle man den 1. Akkord als Aufschlag mit einer oder zwei Silben, den 2. aber versehe man mit den noch übrig bleibenden Textworten bis zur Mittel- oder Schlußkadenz, für welche vier, fünf oder sechs Silben verwendet werden sollen.

Digitized by Google

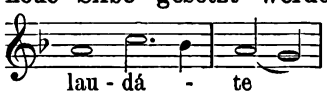
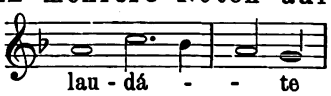
Beispiele (I. Ton, Nr. 2) Ps. 109:

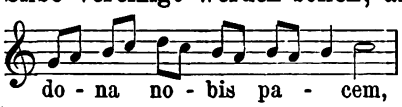

Cant.
2. V. Donec ponam ini - - - - - - - - - mí - cos tu - os, *
4. Tecum princípium in die virtútis tuæ | in splen - dó - ri - bus san - ctó - rum: *
6. Dóminus a . . . . . dex - tris tu - is, *
8. De torrénte in . . . . . vi - a bi - bet: *
10. Sicut erat in princípio, | et . . . . . nunc, et sem - per, *

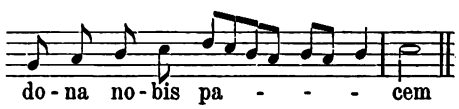


Bei obiger Textverteilung reichten je 4 Silben für Mittel- und Schlußkadenz hin; beim 4. Vers waren 6 Silben in der ersten Hälfte angezeigt, beim 2. in der zweiten Hälfte, 5 Silben zu verwenden.

2. Daraus ergibt sich, daß die Noten in den mensurierten Takten manchmal in allen, öfters in einzelnen Stimmen verändert werden müssen, z. B. 𝅗𝅥 in ♩ ♩ oder ♩ ♪ ♪ oder ♪ ♪ ♩, je nach den treffenden Wortsilben.

3. Bei diesem Vorgehen haben als Hauptregeln zu gelten, a) daß nur nach größeren Notengattungen eine neue Silbe gesetzt werden soll, wenn mehrere Noten auf einer Silbe stehen. Es ist also unrichtig, zu singen:

man singe:

b) Daß bei schnelleren Notengattungen niemals zwei und zwei Noten zu einer Silbe vereinigt werden sollen; also nicht



sondern etwa:

und ähnl.

4. Man vermeide endlich soviel als möglich Abweichungen von der Originalnotation der textlosen Falsibordoni und behalte auch die sogenannten Ligaturen und besonders die Synkopen bei. Durch unbedeutende rhythmische Änderungen kann jede Stimme mühelos für die verschiedenen Texte geordnet und jede Schablone vermieden werden. Man bedenke, daß die Falsibordoni eine Zwischenstufe der homophonen (gleichzeitigen) und polyphonen (selbständige Stimmenführung) Kompositionsweise bilden, und als ausgezeichnete Vorschule der Polyphonie bewährt sind. F. X. H.

Liturgica.

Predigt des Hochwürd. Herrn Kapuzinerpaters Johann Gabriel Scheibenzuber aus München bei der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins zu Passau. (3. August 1909.)

Ego autem exercebor in mandatis tuis.
Ich übe mich in deinen Verordnungen. Psalm 118.

Einleitung. Kirchliche Liturgie und kirchliche Musik hängen zusammen. „Die Kirche hat Musik, weil sie ein Opfer hat.“ (Erlaß des Bischofs von Regensburg 1857.) Je mehr man im Lauf der Jahrzente die liturgischen Bücher der Kirche weglegte und ein Liebhaberchristentum mit süßlichen Sonderandachten an ihre Stelle setzte, umsomehr ist das Verständnis für die kirchliche Opferfeier und damit auch die rechte Auffassung der heiligen Musik geschwunden.

Die kirchliche Opferfeier ist das vortrefflichste Andachtsbuch für jedermann.

Wir wollen jetzt das Meßbuch der Kirche aufschlagen und die Wechselgesänge auf das Fest der heil. Cäcilia miteinander lesen. Die jeweilige Anwendung der Texte auf die Bestrebungen des Cäcilienvereins wird sich von selbst ergeben.

Ausführung. Gleich zu Eingang des Meßformulars wird uns die große Aufgabe der heiligen Musik dargelegt in den Worten des Introitus.

Loquebar de testimoniis tuis: Ich verkünde deine Offenbarungen, o Gott.

Digitized by Google

Gewiß, alle Geschöpfe legen die Herrlichkeit Gottes aus. Das Meer rauscht ihm seine Akkorde, der Sturm singt ihm seine Melodie, die Feldlerche trägt ihm ihr Lied entgegen, der alte Bund weiht ihm seine Psalmen, — aber der erlöste Christ faßt all diese Stimmen zusammen; er ist der geborene Chorführer aller, er kennt am klarsten Gottes Zeugnisse und Großtaten; an geweihter Stätte in erlesenen Worten und Tönen Gottes Arbeit und Huld für uns Menschen zu besingen, ist der katholische Christ vorab berufen.

Dieser Aufgabe der heiligen Musik wird eine echt christliche Lebensführung des heiligen Sängers entsprechen müssen. *Quam veneramur officio, sequamur exemplo.* Der Chor singt auf diese Oration: *Amen*, ja, so soll es sein! Die alten Deutschen haben ihre tapfersten gefallenen Krieger als zechende Sänger nach Walhall versetzt; dem Griechen haben die Dichter und Sieger der olympischen Spiele als Sänger im Elysium gegolten: Die christliche Religion nennt uns die Engel und jungfräulichen Seelen als die mit der himmlischen Musik Betrauten. Damit deutet sie uns an ihre hohen Erwartungen vom Lebenswandel des kirchlichen Sängers. Deshalb hat auch der kirchlich gutgeheißene Verein für Pflege der heiligen Musik die Jungfrauseele einer heil. Cäcilia zur Schützerin erkoren.

Diese beiden Grundlagen: Hohe Auffassung der Musik (Introitus) und entsprechende Seelenstimmung des Sängers *(Oratio)* baut nun das Meßformular des Cäcilientages weiter aus.

I. *Domine Deus, exaltasti super terram habitationem meam.* (Epistel.)

Schon äußerlich trifft das auf den Kirchenchor zu. In mancher Landkirche nimmt wirklich der Organist das oberste Plätzchen der Kirche ein. Nur die Mauerschwalbe nistet noch höher. „Meinen Platz hast du, o Herr, über die Erde erhöht", — das sei ein Fingerzeig für die Stellung der kirchlichen Musik gegenüber der weltlichen. Hoch über dieser soll sie stehen. Nicht einschmeichelnde Melodie, leidenschaftliche Gefühlsmusik, nicht das selbstherrliche Orchester allein und wieder nicht aufdringlicher Koloraturgesang ist heilige Musik. Das Kirchengebäude im Grundriß des Kreuzes, die priesterliche Kleidung, die erschütternde Dramatik des heiligen Opfers, die Felsenwahrheiten des Glaubens erheben sich über Werktagsbrauch und Menschenphilosophie. So sollte sich auch die heilige Musik von der weltlichen trennen.

Heißt es doch gleich im Graduale der Cäcilienmesse: *„Quia concupivit Rex speciem tuam,* der himmlische König verlangt Würde von dir." Es ist eine der dankeswerten Bestrebungen des Cäcilienvereins, daß er weise Auswahl von Kompositionen trifft in seinen Katalogen. Wer vorurteilslos und guten Willens sich bedient, wird gestehen: Eine Grenze zwischen weltlicher und kirchlicher Musik kann und muß gezogen werden. Und wenn nicht lauter Kunstwerke geboten werden, eines wird wie in den Veröffentlichungen der Gesellschaft für christliche Kunst, so im Cäcilienvereins-Katalog erstrebt und erreicht: Unwürdiges durch würdige Musik, leichte weltliche Klänge durch ernste, kirchliche zu ersetzen. Jedes Bessere verdrängt ein Minderes.

II. Indes, das musikalische Werk tuts noch nicht, mit ihm muß sich vermählen die rechte Verfassung der Sänger.

Wie soll ein kirchenmusikalisches Werk zum Vortrag kommen? Die erste Antwort gibt uns das Evangelium unseres Meßformulars. Vor allem in rechter Absicht. Wie fast alle, so weist auch unser Evangelienabschnitt aus dem *Commune sanctorum* hin auf das Kommen des Herrn zur Vergeltung. Bezüglich der Parabel von den fünf klugen und den fünf törichten Jungfrauen bemerkt der heil. Augustinus: Das Öl ist die Absicht auf Gottes Ehre; das fehlende Öl die mangelnde gute Meinung. Christus sieht vom Altar auf den Chor, vom Chor ins Herz. Hoffentlich braucht er keinem von uns einmal zu sagen: *Nescio vos!* für mich habt ihr nicht gesungen. *Ite ad vendentes,* geht zu denen, womit ihr verhandelt habt, um deren Lob, für deren Kritik ihr gesungen habt bei eurer Grabmusik, Auferstehungsfeier, Prunkmesse.

Freilich der Ehrgeiz und edle Wetteifer bildet immer eine Triebfeder für den Komponisten, den Chormeister und seine Kräfte: allein Gottes Ehre soll letztes Ziel bleiben auch für das Gesamtwirken des Vereins.

Weil nun aber Gottes Ehre immer der Menschen selbstloses Opfer zur Voraussetzung hat, deshalb möchte die heilige Kirche im Namen ihrer Musiker den lieben Gott versichern ihres guten Willens, ihres Opfersinnes.

Afferentur tibi in laetitia. (Offertorium.) In den ersten christlichen Jahrhunderten brachte jeder Teilnehmer am heiligen Meßopfer zum Erweis seiner inneren Anteilnahme eine äußere Gabe mit. Brot, Wein, Früchte, Geflügel; die Sänger brauchten bloß das Wasser zur heiligen Feier und zum Liebesmahl mitzubringen. Der heilige Gesang war ihr wertvolleres Opfer. Und heute noch

Digitized by Google

fordert die Kirchenmusik Opfersinn. Proben spät abends, Wechsel im Personal, Stimmverfall der Kinder, Abwechslung im Programm, die Gabe der Stimme für eine oft recht spärliche materielle Entschädigung, das alles erfordert Opfersinn, aber *in laetitia*.

Und weil trotzdem Fehler und Menschlichkeiten unterlaufen, so legt uns die heilige Kirche das flehentliche Wort in den Mund bei der Sekret: *Dignos efficias nos propitiatione tua, Domine:* Herr, halt uns deiner Schonung wert. Ja, der Übereifer mancher Mitglieder des Vereins, Verständnislosigkeit und Aburteilen Fernstehender, Enttäuschung bei bestem Fleiße, zähes Festhalten des Volkes am Langgewohnten, das alles braucht Geduld mit sich selbst und mit anderen und einen demütigen Opfersinn. Wenn wir auch alles getan haben, so sind wir dennoch unnütze Knechte. Schauen wir nicht auf andere herab. Sie kennen unser Streben zu wenig. Beispiele ziehen. Manch einer ist aus dem Feind ein Freund geworden, ohne daß er es sich oder andern gestanden hat. Und an Gottes Segen ist auch für den Cäcilienverein alles gelegen. Schone unser, o Herr, schau auf den Willen, nicht auf den Erfolg.

Der Beistand Gottes ist uns um so sicherer, je gehorsamer wir dem Willen der Kirche sind. Die schönste Frucht, oder sagen wir die verborgene Wurzel des Vereins ist der kirchliche Gehorsam. Aber die Kunst soll frei sein, heißt es, frei von den Fesseln unzeitgemäßer Vorschriften. O, sie wird erst recht frei von den Banden des Erdhaften und Sinnlichen, je mehr sie eingeht auf den Willen der Kirche. Mit Recht kann der Cäcilienverein seit seinem Bestehen beten. *Ego autem exercebor in mandatis tuis.* (Communio.) Umfassender und kürzer kann er zugleich selbst sein Programm nicht angeben als mit den Worten: Musik nach dem Willen der Kirche. Die Vereinsgeschichte ist eine ausführliche Bestätigung dieses Zieles: rückhaltlose, ja freudige Hinnahme der kirchlichen Vorschriften.

Schluß. So können wir mit Zuversicht die Gnade der Schlußoration erbitten: *Semper ejus interventione nos refove,* belebe uns stets aufs neue auf die Fürbitte der heil. Cäcilia hin. Wo Opfersinn und Gottvertrauen und Gehorsam gegen die Autorität, da ist auch gesundes Leben und glückliches Wachstum.

Und heißt es dann für Komponisten und Chorregenten, für Sänger und Sängerinnen einmal: *Ite missa est* — geht jetzt, euer Lebenswerk, euer Gottesdienst ist vollendet: freudig kommt die Antwort: *Deo gratias!*

Mein Lied ertön nur dir zur Ehr,
Du gabst es mir, es ist ja dein;
Und sing auf Erden ich nicht mehr,
Laß mich auch dort dein Sänger sein.
O Herr des Klang's, erhöre mich. Amen.

Aus Archiven und Bibliotheken.

Die Orgel in der katholischen Pfarrkirche zu Prinkenau.

Von Pfarrer Skobel.

(Nachdruck verboten.)

Binnen kurzem wird die Orgel in der katholischen Pfarrkirche zu Prinkenau durch eine andere ersetzt werden. Es dürfte deshalb gerade jetzt interessant sein, zu erfahren, welche Schicksale und Wandlungen die einzelnen Vertreter dieses nach Altar, Taufstein und Kanzel wichtigsten Pertinenzstückes einer Pfarrkirche durchgemacht haben.

Die Geschichte der Orgel in der katholischen Pfarrkirche in Prinkenau ist wie meistenteils mit der der Kirche eng verknüpft. Da über die älteste Kirche nur spärliche, über Aussehen und ihre innere Ausstattung gar keine Aufzeichnungen vorhanden sind, können wir uns auch kein Bild von der ältesten Orgel machen. Die jetzige Kirche, als Putzbau in einfachen aber gefälligen Barockformen wahrscheinlich um die Mitte des 17. Jahrhunderts erbaut, hat oft durch Feuer gelitten. Im großen Brande am 25. August 1681 fingen Turm und Dach der Kirche, beide mit Schindeln gedeckt, Feuer. Der dadurch entstandene Schaden muß groß gewesen sein; denn nach Ausweis der Kirchenrechnungen mußten in den folgenden Jahren nicht blos große bauliche Reparaturen vorgenommen, sondern auch fast die ganze innere Einrichtung — Altäre, herrschaftliches Gestühl, Bänke etc. — neu angeschafft werden. Die Orgel, welche damals in der Kirche vorhanden war, — das Visitationsprotokoll von 1679[1]) zählt im Inventar ein *organum positivum*[2]) sank sicherlich mit dem beim Brande einstürzenden Orgelchor in Trümmer.

---

[1]) Jungnitz, Visitationsberichte des Archidiakonats Glogau.

[2]) *Organum positivum* oder Positiv ist eine kleine Orgel ohne Pedal, bei welcher das Gebläse meist durch Drücken oder Ziehen mit den Händen in Betrieb gesetzt wird.

Digitized by Google

Jedenfalls behalf man sich von 1681 an wieder mit einem kleinen Positiv, das, wie die Kirchenrechnung sagt, ein „Bube“ als Kalkant bedienen konnte. Der „Bube“ wurde bei Aufstellung der großen Orgel von einem Erwachsenen abgelöst. Laut Kirchenrechnung wurde im Dezember 1686 ein neuer Schemel für dieses Positiv angeschafft, 1687 eine Erneuerung der Strippen oder Riemen an den Bälgen vorgenommen. Nachdem 1692 das Orgelchor wieder aufgebaut und die ganze Kirche unter Dach und Fach gebracht worden war, wurde anno 1693 eine neue Orgel aufgestellt. Die Kirchenrechnung berichtet darüber:

„In diesem 1693. Jahr ist zu größerer Ehre Gottes ein neues Orgelwerk in hiesiges Gotteshaus erbauet worden. Es befindet sich in Stimmung und Registern:

Manualiter: Prinzipal, Metall, 4′, Quintatena, Metall, 8′, Fugara, Metall, 8′, Octava, Metall, 2′. Sedecima, 1′, Metall, Quinta, $1^1/_2$′. Mixtura repetita, dreifach, Metall, Floet major, Holz, 8′, Floet minor, Holz, 4′.

Pedaliter: Subbaß, 16′, Oktavenbaß, 8′. Davon hat Herr Matheus Ulber (*)[1]) Orgelbauer von Liegnitz bekommen laut *contracto* 135 Rthlr. Dannen wegen des Oktavenbaß 10 Rthlr. *Item* wegen der Copel 6 Rthlr.

Es befindet sich ein Zymbalregister mit 9 Zymbeln,[2]) 2 laufende Stern und laufende Sonne,[3]) welches Herr Orgelbauer ohne Endgelt gemacht, für die übrige Pedalarbeit und Posaunenbaß hat er bekommen eine Euche und eine Linde-Summa, was Herr Orgelbauer bekommen beträgt 151 Rthlr.

Die Unkosten für Aufsetzen und Stimmen des Orgelwerkes beliefen sich auf 40 Rthlr. 7 Ngr. 3 Hlr. Die Gesamtkosten betrugen 191 Rthlr. 7 Ngr. 3 Hlr. = ℳ 573,73.

Das alte Positiv verkaufte man am 7. Oktober 1693 an den damaligen Pfarrer von Hertwigswalde, Henricus, Franciscus Häntsch, welcher 16 Thlr. dafür gab.

Im Jahre 1703 wurde eine größere Reparatur an der Orgel notwendig, welche Meister Eberharth aus Sprottau innerhalb dreier Wochen bei freier Kost und Wohnung für 10 Thlr. ausführte.

Pfarrer und Gemeinde hatten sich kaum von dem im großen Brande 1681 angerichteten Schaden erholt; — der Turm war erst 1707 fertig geworden, da schlug am 28. April 1715 der Blitz in den Turm, wodurch auch die Orgel stark beschädigt wurde, der Sprottauer Orgelbauer, wahrscheinlich Eberharth, besserte sie mit seinem Sohne wieder aus. Die Reparatur kostete 11 Rthlr. 5 Slgr. 6 Hlr. Ähnlichen Schaden wie der Brand von 1681 richtete ein Blitzstrahl an, der am 9. August 1719 früh vor 5 Uhr den Turm traf und zündete. Die Orgel ging bei diesem Brande zugrunde. Bis zum Jahre 1722 half der Sprottauer Orgelbauer, von da ab der Kl.-Kotzenauer Lehrer gegen einen jährlichen Zins mit einem Positiv aus.

Es dauerte bis zum Jahre 1735, ehe die Schäden an Turm und Kirche ausgebessert waren. 1736 erst konnte man an die Aufstellung eines neuen Orgelwerkes denken. Diese Orgel mit 16 auf 1 Manual und Pedal verteilten Stimmen, baute Kaspar Neumann[4]) aus Haynau für 350 Thlr. Das Gehäuse scheint wie die aus damaliger Zeit noch stehende Kanzel (1729) reich geschnitzt gewesen zu sein. Der damalige Pfarrer Johannes John ließ das Orgelgehäuse, sowie den Taufstein[5]) und die darüber befindliche Glorie[6]) auf eigene Kosten staffieren; er bezahlte dafür 40 Rthlr. Die Orgel versah ihren Dienst 22 Jahre tadellos, von 1736—1758 melden die Kirchenrechnungen nichts von einer Reparatur, ein ehrenvolles Zeugnis für den Erbauer! Erst 1758 wurde eine kleine Reparatur notwendig, welche Franz Anton Hoffmann aus Sprottau für 2 Thaler ausführte. Zwanzig Jahre später mußten die Bälge ausgebessert und geleimt werden, desgl. 1792.

Diese Orgel hatte nämlich dasselbe Schicksal wie die im Jahre 1693 aufgestellte. Beim großen Brande 1804 wurde auch sie ein Opfer der Flammen. Man verschaffte sich jetzt ein starkes achtstimmiges Positiv aus der Pfarrkirche zu Löschen,[7]) welches für diese Kirche unbrauchbar geworden, aber nach einer nach dem Jahre 1804 gemachten Randbemerkung im Inventarium der Prinkenauer Kirche von 1791 noch so gut gewesen sein soll wie die alte 1804 verbrannte Orgel.

Dieses also schon 1804 unbrauchbare Instrument versagte gänzlich im Jahre 1835. Die Gemeinde konnte bei der geringen Zahl und Armut ihrer Mitglieder, sowie wegen der durch fortwährende

---

[1]) C. J. A. Hoffmann verzeichnet in seinem Werke: Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960—1830, Breslau 1830, H. P. Aderholz, zwei Organisten namens „Uber“. Ob danach „Uber“ mit „Ulber“ identisch ist und die um 1750 lebenden „Uber“ Hoffmanns Nachkommen des obigen „Uber“ sind, muß dahingestellt bleiben.

[2]) „Zymbal-Register“ = Glockenspiel.

[3]) Mechanische Spielerei am Orgelprospekt. Eine Orgel mit eben solchem Register, Sonne und Sternen wurde am 2. und 3. August d. J. in der evangel. Kirche zu Thommendorf, Kr. Bunzlau, Niederschlesien, abgetragen.

[4]) Das Schlesische Tonkünstlerlexikon von Kosmaly und Carlo, Breslau 1846, berichtet von ihm: „Caspar Gottlieb Neumann, ein sehr tüchtiger Orgelbauer, lebte zu Glogau um die Mitte des 18. Jahrhunderts. 1750 baute er die Orgel zu Waldau bei Liegnitz von 13 Stimmen zu Manual und Pedal, 1752 die Orgel im Dom zu Glogau mit 26 Stimmen zu 2 Manualen und Pedal, und 1757 die Orgel in der evangel. Kirche zu Guhrau mit 24 Stimmen, 2 Manualen und Pedal.“

[5]) Der Taufstein wurde leider ebenso wie zwei kunstvoll geschnitzte Sanktusleuchter bei der Renovation der Kirche 1872 braun gestrichen und lackiert.

[6]) Gott Vater und der Heilige Geist von Engeln umgeben.

[7]) Nieder-Leschen, Kr. Sprottau, Niederschlesien.

Digitized by Google

Bauten und Reparaturen geschwächten Kirchkasse nicht an die Beschaffung einer neuen Orgel denken. In der Not entschloß man sich, die alte, sehr reparaturbedürftige Orgel aus der evangelischen Kirche in Princkenau, welche im Jahre 1744 (!) von einem Haynauer Orgelbauer[1]) für diese Kirche als deren erste Orgel erbaut worden war, zu kaufen. Der Kaufpreis betrug 45 Thlr., die Reparatur, welche Orgelbauer Müller aus Sagan ausführte, kostete 160 Thlr. Am 17. August 1836 wurde die Orgel von dem damaligen Pfarrer Graf, sämtlichen Kirchenvorstehern (Lange, Wähle, Petters, Baum) und Kantor Scholz abgenommen. Dazu hatte man auch den Kantor der evangelischen Kirche, Geisler, eingeladen, welcher das Werk in seiner Kirche 40 Jahre lang gespielt hatte und deshalb seine Meinung darüber abgeben sollte, in welchem Verhältnisse die Orgel anjetzt zu dem früheren Verhältnisse vor der Reparatur stehe." Die Abnahme der Orgel eines Werkes von 14 klingenden Stimmen verlief, wie aus dem Abnahmeprotokoll ersichtlich, ohne jegliche Beanstandung, und Kantor Geisler konnte sich über die zum Bessern veränderte Klangwirkung nicht genug wundern. Freilich mag außer der gelungenen Reparatur auch die sehr gute Akustik der Pfarrkirche zu der gesteigerten Klangwirkung beigetragen haben.

Nachdem diese Orgel über 90 Jahre in der evangelischen Kirche ihre Dienste getan hatte, wurde sie nun noch fast 50 Jahre in der katholischen Kirche gespielt. Aber bei einem Alter von fast 140 Jahren war es nicht zu verwundern, wenn sie allmählich gänzlich versagte. Im Jahre 1884 war sie so altersschwach, daß von den 14 Stimmen 9 gänzlich unbrauchbar geworden waren, die übrigen 5 aber nur mit größter Vorsicht und trotzdem nie ohne Störung gebraucht werden konnten. Wegen Beschaffung einer neuen Orgel setzte man sich mit dem Orgelbauer Stiller in Freistadt, Niederschlesien, in Verbindung. Dieser reichte 2 Kostenanschläge ein, zu einem neuen sechsstimmigen und zu einem teils aus alten teils aus neuen Teilen bestehenden zehnstimmigen Werke. Man entschied sich für das Letztere.[2]) Die alte Orgel wurde am 24. November 1884 nachmittags 3 Uhr an den Meistbietenden öffentlich verkauft. Braumeister Exner erstand sie für 15 ℳ. Die neue Orgel war bereits Mitte Dezember aufgestellt und wurde am 23. Dezember durch den Kgl. Orgelbaurevisor Baumert aus Liegnitz abgenommen. Der Revision, welche nachmittags 2 Uhr begann und bis ½5 Uhr dauerte, wohnte außer dem damaligen Pfarrer, Erzpriester Grollmus, dem Kirchenvorstand und der Gemeindevertretung auch Ihre Hoheit die Frau Herzogin Adelheid zu Schleswig-Holstein bei. Das Resultat der Revision war günstig, so daß der Kgl. Orgelbaurevisor am Schluß des Abnahmeprotokolls schreiben konnte: „Die katholische Gemeinde wird voraussichtlich auf viele Jahrzehnte eine gute Orgel haben, zumal wenn nach Ablauf der Garantiezeit von Zeit zu Zeit eine größere Schäden verhütende Durchsicht und Reinigung des Werkes veranlaßt wird."

Die Durchsicht und Reinigung der Orgel ist leider unterblieben, so daß schon nach kaum 2½ Jahrzehnten die Orgel ihren Dienst nicht mehr versehen konnte und auch eine Reparatur nach fachmännischem Urteil nicht mehr lohnend war. Am Nachmittag des 4. und am Vormittag des 5. August wurde sie abgetragen. An ihre Stelle tritt freilich nur wieder eine gebrauchte Orgel. So schön und wünschenswert ein neues Werk gewesen wäre, so kann doch die Gemeinde nach Lage der Verhältnisse mit der durch Vermittelung ihres hohen Patrons beschafften Orgel zufrieden sein. Ihr noch jetzt tadelloser Zustand, die Güte des zum Bau verwendeten Materials und seine solide Verarbeitung bürgen dafür, daß die künftige Orgel recht lange der Gemeinde Gottes Lob verkünden hilft.

Stimmen der Presse zur 19. Generalversammlung.

Die „Donauzeitung" in Passau hatte schon trefflich vorgearbeitet, um über die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins ihren bedeutenden Leserkreis aufzuklären; während der Festtage vom 2.—4. August war sie bemüht, durch eigene Berichterstatter über den Verlauf der Aufführungen und Verhandlungen Auskunft zu geben. Die Korrespondenten anderer Blätter, wie der „Augsburger Postzeitung", „Germania" und „Kölnischen Volkszeitung" konnten sich derselben bedienen.

Am 2. August, dem Vorabende der Hauptfesttage begrüßte nachstehender Artikel die nach Passau geeilten Festgäste:

Zum Cäcilientage. Salve.

Mit diesen Worten, das einst an der Stirnseite des von St. Nikola in die Stadt führenden Tores in großen goldenen Lettern prangend den Ankömmling begrüßte, heißen wir die unter der Ägide St. Cäcilias, der Patronin der heiligen Musik, sich bei uns dieser Tage zusammenfindenden Gäste aus nah und fern herzlich willkommen.

Passau ist es gewohnt, in seinen Mauern Tagungen und Kongresse zu sehen. Das herrliche Landschaftsbild, das es durch seine einzigartige Lage dem Beschauer bietet, der wohlbegründete Ruf seiner Gastlichkeit und seiner festlichen Veranstaltungen haben es zu einem Lieblingstreffpunkt in deutschen Landen gemacht. So ist auch die Wahl für die Abhaltung der diesjährigen 19. General-

[1]) Vielleicht Kaspar Neumann.

[2]) I. Manual: Prinzipal 8′, Salicet 8′, Flöte 8′, Fugara 8′, Prinzipal 4′, Flöte 4′, Quinte 2⅔′, Oktave 2′. II. Pedal: Subbaß 16′, Prinzipalbaß 8′. III. Nebenzüge: Windprobe und Evakuant.

Digitized by Google

versammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins auf die alte stromumgürtete Bischofstadt an der Grenze zweier mächtiger, eng verbündeter Reiche gefallen. Wahrlich nicht mit Unrecht!

Es ist historisch ehrwürdiger und interessanter Boden, den die geschätzten Gäste in Passau betreten. Im herrlichen Prunksaale des städtischen Rathauses schauen dieselben, von der Hand des heimischen Künstlers geschaffen, die Szene aus dem Nibelungenliede, wie Bischof Piligrim von Passau (971—991) seine Base Kriemhilde, nachdem er selbe mit ihrem Gefolge an der Bistumsgrenze in Plaedelingen (Plattling) begrüßt und empfangen hat, in seine Residenz geleitet, auf daß sie da ruhe und sich stärke für die Weiterfahrt zu König Etzel ins Hunnenland. Es ist mehr als eine bloße Vermutung, daß der auf der Niederaltaicher Schule unter dem berühmten Lehrer Udalgis gebildete Kirchenfürst sich Verdienste um dieses unser Nationalepos erworben habe dadurch, daß er die in demselben vereinigten Sagen und Lieder entweder teilweise oder zusammenfassend, wenn auch in anderer Form und Sprache, niederschreiben ließ. Auch unter den Nachfolgern Piligrims das ganze Jahrtausend herab hat es gar manche gegeben, die, was Förderung von Kunst und Wissenschaft, von Bildung und allgemeiner Wohlfahrt betrifft, zu den Besten ihrer Zeit zählten. Ihre Namen sind verknüpft mit den Baudenkmälern der Stadt und ihrer Umgebung, wie Oberhaus, Freudenhain, Hacklberg. Sie leben fort in noch bestehenden charitativen Stiftungen und gemeinnützigen Einrichtungen.

Stadt und Bistum Passau haben eine reiche Geschichte. Bekanntlich umfaßte letzteres ehedem auch Ober- und Niederösterreich. Hochragend grüßt der imposante St. Stephansdom Einheimische und Fremde. Mit Bewunderung schaut man seinen weiten prächtigen Innenraum, die gewaltigen Pfeiler, den Schmuck des Deckengewölbes, der Felder, Gurtbogen und Gesimse mit farbenfrischen Fresken, mit reichster Stukkatur und zahlreichen Figuren. Die Residenz mit ihrer groß und vornehm wirkenden Fassade, dem Palast-Treppenhaus und dem jüngst errichteten Wittelsbacherbrunnen vor ihrer Front ist wohl die schönste Bischofswohnung in Bayern und darüber hinaus. Das Rathaus mit seinem architektonisch und malerisch reizvollen Turm, mit den beiden Sälen, nicht zu vergessen auch das Mittelzimmer des Restaurants, haben wir bereits erwähnt.

Speziell die Cäcilianer können sich in Passau heimisch fühlen. Musik überhaupt — es seien genannt die Regimentskapelle, dann im Gesang Passauer Liedertafel, Männergesangverein, Zentralsingschule, kleinere Instrumental- und Singklubs — und im besonderen die Kirchenmusik erfreuen sich hier eifriger und verständnisvoller Pflege. Neben dem Domchor stehen die Kirchenchöre der anderen drei Stadtpfarreien, Innstadt voran, auf einer erfreulichen Höhe. Nicht minder die Englischen Fräulein. Die Chorregenten sind kirchenmusikalisch und liturgisch gebildet und haben, gestützt auf die Pfarr-Cäcilienvereine, Singkurse errichtet, aus denen der Nachwuchs des Singpersonals hervorgeht. Werfen wir diesbezüglich noch einen Blick auf frühere Zeiten! Schon der berufseifrige Fürstbischof und Kardinal Jos. Dom. Graf Lamberg (1723—1761) gründete zur Förderung der Kirchenmusik einen „Cäcilienverein". Im Jahre 1842 erschien, nachdem neben der herkömmlichen instrumentalen und Vokalmusik im Dom auch der Gregorianische Choral- und Kirchengesang Eingang gefunden hatte, bei Pustet (Pleuger) in Passau das für jene Zeit sehr schöne und treffliche *Officium Hebdomadae Sanctae* von Vilsecker. Die Choralmessen der bekannten *Cantica sacra* wurden bei einfachen Seelen- und Votivämtern gesungen. Gegen Ende der fünfziger Jahre und anfangs sechzig hielt die altklassische Kirchenmusik im polyphonen Gesang ihren Einzug in die Passauer Kathedrale. Die Editionen von Proske: Messen, Motetten, Lamentationen usw. wurden beschafft. Es war für Chorregent und Sänger, welch letztere die von Bischof Heinrich von Hofstätter ins Leben gerufenen Seminarien stellten, — es war für Priesterschaft und Volk jedesmal ein Ereignis, wenn an den Hochfesten der Kirche die herrliche *Missa Papae Marcelli* von Palestrina zur Aufführung gelangte. Nebst diesem Fürsten der heiligen Musik lernten wir die Anerio und Gabrieli, Lotti, Vittoria, Asola, Orlando di Lasso, Hasler, Ett, Aiblinger und so manche ältere und jüngere Meister der kirchlichen Tonkunst kennen und singen, während wir für den Choral Mettenleiters *Enchiridion* und *Manuale breve* in Händen hatten.

Es war eine Zeit des Aufblühens und regen, begeisterten Eifers, und der Mann, welcher in Passau dieses Werk so energisch in Angriff nahm und förderte, war kein anderer als F. X. Haberl, damals noch Alumnus und Musikpräfekt, dann zweiter Domchorregent neben Miloche. Mit seinen Bestrebungen und Anstrengungen sympathisierte ganz besonders der musikliebende Seminarregens, Domkapitular Miller, ein geborener Schwabe. Wie mag es dem Schöpfer und Direktor der weltberühmten Regensburger Kirchenmusikschule wohl zumute sein, wenn er in diesen Tagen nach fast einem halben Jahrhundert wieder in unserem Dome weilt, an der Stätte seiner einstigen ersten jugendbegeisterten Tätigkeit! Als er nach Regensburg übersiedelte, dirigierte im Passauer Dom Miloche fort, bis Bachstefel ihn ablöste. Welch eine Summe von Arbeit, Studium, Erfolg, aber auch Ringen und Kampf, umschließt diese lange Lebens- und Schaffensperiode. Es kamen Witt und der Cäcilienverein und die Ausbreitungen seiner Bestrebungen, die bis in die weitesten Fernen wirkten, denen weder Gebirge noch Meere, noch Verschiedenheit der Sprache und Nationalität eine Grenze setzten.

Was in diesen Dezennien bis heute geleistet wurde auf dem Gebiete, dessen Bebauung der Verein sich vorgenommen hatte, es ist niedergelegt und berichtet in Witts „Fliegenden Blättern", in den zahlreichen Bänden des von Haberl begründeten und fast bis auf unsere Tage herab von ihm selbst redigierten Kirchenmusikalischen Jahrbuches, in den Heften der ebenfalls von Witt begonnenen *Musica sacra*, in den von Haberl und anderen besorgten Ausgaben von Choralwerken, Handbüchern und Musikkodizes; in sonstigen periodischen, von angesehenen, fachkundigen Persönlich-

Digitized by Google

keiten herausgegebenen und bedienten Zeitschriften und Blättern. Es steht verkörpert vor uns in den nicht wenigen Komponisten, welche diese Zeit uns geboren hat, darunter Meister ersten Ranges, Geistliche und Laien. Man vergleiche nur die Cäcilienvereinskataloge, die literarischen Handweiser und Anzeiger für katholische Kirchenmusik. Es lebt unter uns in den vielen tüchtigen Dirigenten und Kapellmeistern, in den Sängern und Musikchören an Kathedralen, an Stifts- und Pfarrkirchen in Stadt und Land, in Klöstern und an Wallfahrtsorten. Es ist ein Meer von heiligen Harmonien, dessen Tonwogen Tag für Tag auf dem christkatholischen Erdenrunde durch die Hallen der Tempel und Kirchen brausen und klingen, die Herzen der Gläubigen mit der Glut der Andacht entzündend und emporhebend in höhere, lichte Sphären. Möge die Kraft und Begeisterung für das edle Werk nie erlahmen und erlöschen und das Banner St. Cäcilias von den berufenen Trägern stets hochgehalten werden!

Und so seien denn die Cäcilianer aus Nord und Süd, von der Wasserkante und aus den Alpentälern, von Erins grüner Küste und von Albions Strand, von den Karpathen und aus Ungarn, Geistliche und Weltliche, in der Dreiflüssestadt, dem bayrischen Venedig, willkommen geheißen! Möge ihre Tagung eine recht ersprießliche sein und möge es ihnen in Passau gut gefallen!

* * *

Am 3. August. Gestern nachmitags 5 Uhr wurde mit einer kirchenmusikalischen Einleitungsandacht in der hohen Domkirche die diesjährige Tagung des Cäcilienvereins eröffnet. Die Beteiligung am Cäcilientage ist eine enorme. Aus allen Teilen unseres deutschen Vaterlandes, aus Österreich usw. sind die Förderer der *Musica divina* so zahlreich herbeigeeilt, wie noch zu keiner dieser Veranstaltungen. Abends 8 Uhr fand in der Halle des Hellkellers, die ungemein reizvoll durch Herrn Buchhalter Engerts kundige Hand geschmückt und in einen grünen Hain verwandelt war, ein Konzert des vollständigen Musikkorps des 16. Infanterie-Regiments unter der Direktion des Herrn Kgl. Obermusikmeisters Bl. Pöll statt.

Was das Regimentsmusikkorps gestern abends leistete, das gehört entschieden zum allerbesten, was sie jemals geboten hat. Verdient schon das mit ganz besonderer Sorgfalt ausgewählte Programm vollste Anerkennung, so noch mehr die treffliche Wiedergabe jeder einzelnen Piece. Mit diesem Konzert hat Passau bei den sehr zahlreichen Festgästen jedenfalls eine besonders hohe Ehre eingelegt, das bewies auch der geradezu frenetische Beifall. Und diese freimütige Anerkennung, die so recht von Herzen kam, ist um so höher anzuschlagen, als Musikkenner im Auditorium saßen, deren Urteil sicher maßgebend ist.

Den Reigen der Begrüßungsansprachen eröffnete Hochwürd. Herr Domkapitular und Geistl. Rat Rosenlehner, der als Vorsitzender des Lokalvereins den Festgästen und allen Teilnehmern den herzlichsten Willkomm entbot. Vor allem aber begrüßte er den Generalpräses des Cäilienvereins, Hochwürd. Herrn Prälat Haberl-Regensburg, ferner die Vertreter der Diözesan- und Lokal-Cäcilienvereine, all die Festteilnehmer, welche zum Teil aus weiter Ferne herbeigeeilt waren. Die 19. Generalversammlung habe eine ganz besondere Bedeutung mit Rücksicht auf die Beziehungen, in welchen der Hochwürd. Herr Generalpräses zum hiesigen Domchor als dessen Begründer steht. Am 2. Februar habe er, selbst noch Studierender der Oberklasse des Gymnasiums und Zögling des Bischöfl. Seminars St. Valentin, mit jugendlichen Sängern eine herrliche Messe aufgeführt und damit einen guten Anfang gemacht. Und wenn die Aufführungen im Dome von heute den Beifall und die Anerkennung der Festteilnehmer finden, so ist das im Grunde nur die Frucht aus jener Saat, die der Hochwürd. Herr Generalpräses seinerzeit gesät hat. Redner wünscht von Herzen, daß die 19. Generalversammlung, sowohl was den kirchenmusikalischen Teil anlangt, als auch die Beratungen, einen guten und glänzenden Verlauf nehmen und daß das Ergebnis der Versammlung schließlich ein recht erfreuliches sein möge. „Möge der Segen Gottes über der ganzen Veranstaltung walten," so schloß Hochwürd. Herr Geistl. Rat Rosenlehner seine mit großem Beifall aufgenommene Begrüßungsansprache.

Herr Hofrat Muggenthaler entbot den Festteilnehmern in begeisterten Worten den aufrichtigen Willkomm der Stadt Passau. Die Generalversammlungen des Cäcilienvereins haben sich unter den Veranstaltungen ähnlicher Art einen ehrenvollen Platz gesichert und das Interesse der gebildeten Welt auf sich gelenkt. Die Stadt Passau ist hochgeehrt darüber, dieser 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins eine gastliche Stätte bieten zu können. Passau gilt als Feststadt und besonders das heurige Jahr läßt einen Widerspruch nach dieser Richtung nicht zu. Unsere Stadt ist aber auch eine liederfrohe Stadt, der edlen „Frau Musika" wird hier in Treue gehuldigt, in Schule und Haus, in Erziehungs- und Unterrichtsanstalten, in geselligen Vereinigungen und Vereinen betätigt sich ein ernstes und reges Streben auf musikalischem Gebiete. Doch des Menschen Herz in seinen innersten seelischen Regungen und Gefühlen gibt sich nicht zufrieden mit dem, was an dem Irdischen haftet: ein Gebilde aus des Schöpfers Hand drängt es im allgemeinen und manchmal ganz besonders zu ihm, es strebt aufwärts! Und da ist es besonders die göttliche, geweihte Musik, die in die Menschenherzen hineingreift und deren Gefühle zum Ausdruck bringt bis zum weithinhallenden *Halleluja*. Daß auch in dieser Beziehung die Pflege der Musik hier eine gute ist, das haben die Begrüßungsworte des Vorsitzenden des Lokalvereines bewiesen. Unsere Pfarrkirchen- und sonstigen Kirchenchöre streben dahin, das Beste zu leisten, namentlich aber tut dies unser herrlicher Domchor. Es ist daher kein fremder Boden, den die Versammlung heuer betreten hat. Das Programm für diese Tage ist ein eigenartiges, es ist verschieden von denen in sonstigen Fällen, es ist ein geweihtes, ein ernstes Programm; doch ist auch die Freude nicht ganz vergessen, eingedenk der Worte, daß wir uns auch im Ernste freuen dürfen im Herrn! In diesem Sinne wünscht die Stadt, daß es schöne und frohe Tage sein möchten, die die Teilnehmer an der

Digitized by Google

19. Cäcilienvereins-Generalversammlung hier verlebten. In das „Hoch" auf die Generalversammlung stimmten die anwesenden Passauer mit ihrem Bürgermeister mit Begeisterung ein.

Hochwürd. Herr Generalpräses Haberl-Regensburg dankte in humorgewürzten Worten für die ihm zuteil gewordene herzliche Begrüßung und lenkte dann den Blick zurück auf seinen „Jugendstreich", die Begründung des Domchores im Jahre 1858, wobei ihn Herr Professor Dr. Eberl-Passau und der jetzige Jesuitenpater Abel getreulich unterstützten. Mit großer Freude denkt Redner stets an Passau zurück, namentlich an den hochseligen Bischof Heinrich, dessen Andenken im Herzen des Redners nur Dank und Freude wachruft. Die in Passau verlebten 18 Jahre nennt der Hochwürd. Herr Redner seine schönsten. Hohe Anerkennung zollt er dem Hochwürd. Herrn Domkapellmeister und Geistl. Rat Kl. Bachstefel, der den Mut gehabt habe, ein solches Programm durchzuführen, ebenso wie er auch seiner besonderen Freude darüber Ausdruck gibt, daß so viele Anhänger der Cäcilienvereinssache aus Österreich gekommen seien.

Als Vertreter der südwestlichen Mark. Elsaß-Lothringens, entbot namens der Diözesen Straßburg und Metz die besten Grüße Hochwürd. Herr Domkapellmeister Victori-Straßburg. Der Hochwürdige Herr Diözesanpräses von St. Pölten überbrachte die Grüße seines Diözesan-Cäcilienvereines, der eine ziemliche Anzahl von Vertretern zu dieser Versammlung gesendet hat. St. Pölten sei mit Passau eng verknüpft; denn Passau sei durch Jahrhunderte hindurch die Kulturträgerin für Ober- und Niederösterreich gewesen. Hierauf überbrachte Hochwürd. Herr Stadtpfarrer Breitling-Homburg (Pfalz) die Grüße aus der Diözese Speyer. Auch dort bestehe ein ernstes Streben auf kirchenmusikalischem Gebiete.

Zwei weitere Redner übermittelten die Grüße aus Oberösterreich bezw. aus Sachsen, wobei letzterer besonders auch der am Begrüßungsabend anwesenden Komponisten gedachte und ein mit Jubel aufgenommenes Hoch auf diese sowohl wie auf die Stadt Passau ausbrachte.

Damit waren die Begrüßungsansprachen beendet. Der Begrüßungsabend im Hellkeller wird unter den Veranstaltungen der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereines sicherlich eine der ersten Stellen einnehmen.

* * *

Die Reihe der kirchenmusikalischen Vorführungen wurde in der heutigen, glänzend besuchten Abendandacht unter den günstigsten Auspizien mit dem ewig schönen *Ave verum* von Mozart eröffnet, in dem der unsterbliche Meister alle Empfindungen einer frommgläubigen Seele niedergelegt und getroffen hat. Mag man über den liturgischen Wert und die kirchliche Berechtigung Mozartscher Messen geteilter Meinung sein, dieser klassische Erguß einer Meisterseele wird heutzutage von allen Seiten als tiefempfundener Ausdruck einer religiösen tiefgläubigen Stimmung allgemein akzeptiert und sollte für eine nach moderner Färbung ringende Kirchenmusik geradezu vorbildlich sein. Die Wahl dieser klassischen Programmnummer schließt von vorneherein den oft erhobenen Vorwurf aus, als ob der Cäcilianismus in übertriebenem Puritanismus blindlings und offiziell allen Erzeugnissen aus der klassischen Periode weltlicher Musik feindlich gegenüberstünde. In dieser Richtung ist überhaupt das interessante vorzügliche Programm der diesjährigen Generalversammlung von grundlegender Bedeutung, indem es sich für keine spezielle Richtung einseitig festlegt, sondern in zielbewußter Eklektik mit Freuden nach allem greift, was in Kirchenmusik geschaffen wird und je geschaffen wurde von der altklassischen Zeit eines Palestrina und Orlando bis zu moderner Instrumentalmusik, die sich im Mutterschoße unseres Vereines in ebenso sicherer Hut befindet, wie eine auf dem Fundamente des strengen Stils basierende Vokalmusik. Es ist nicht zu leugnen, daß das herrliche *Ave verum* in seinem zweiten Teile, wo mit einer reichen Modulation impulsive Effekte Hand in Hand gehen, eine gar gefährliche Klippe für eine reine Intonation bildet; aber der treffliche Domchor hat sie unter der energischen Direktion seines Leiters, des Hochwürdigen Herrn Geistl. Rates Bachstefel, sieghaft umschifft und nach einer kleinen Schwankung beim Einsatze des *esto nobis* die ergreifende Komposition, die in der Begeisterung anfangs in etwas lebhaftem Tempo einsetzte, zuletzt in prächtiger Steigerung voll und ganz zur Geltung gebracht.

Die folgende Litanei von Jos. Bill sen., mit der das Andenken des hochverdienten Passauer Meisters geehrt wurde, ist eine würdige, andächtige, wenn auch nicht aus einem Guße stammende und durch Schlußkadenzen zu oft unterbrochene Komposition, die sich nicht zu hohem Aufschwunge zu erheben vermag, aber in schönem Wechsel zwischen Ober- und Unterstimmen bestens zum Vortrage gelangte. Ein lebhafteres Tempo hätte die stagnierende Wirkung der erwähnten Kadenzen stellenweise mildern können. Abgesehen von kleinen Schwankungen, die im *Agnus Dei* ein beim Eintritt der Orgel stark auffallendes Sinken der Intonation herbeiführte, wurde die würdige Komposition recht wacker gesungen; aber erst in der folgenden klassischen Nummer, dem *O sacrum convivium* von Vittoria, wie in dem glänzenden doppelchörigen *Tantum ergo* von Mitterer — und da sieht man, was der Geist, das innere Leben einer Komposition zu wirken vermag — gelangte der Domchor auf die volle Höhe, drang der Jubel der Begeisterung elektrisierend auch in die Herzen der Zuhörer und gelangte die kirchenmusikalische Darbietung des ersten Tages zu vollbefriedigendem Abschlusse.

Der heutige erste Hauptfesttag der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins wurde vormittags 7 Uhr eingeleitet durch ein heiliges Amt mit liturgischem Kindergesang in der von kundiger Hand aufs schönste geschmückten hohen Domkirche hier. Vormittags ½9 Uhr folgte sodann die Festpredigt mit anschließendem, vom Hochwürd. Herrn Bischof Dr. Sigismund Felix Freiherrn von Ow-Felldorf zelebriertem feierlichem Pontifikalamt. Die Festpredigt hielt der Hochwürd. P. Gabriel Scheibenzuber, O. C., in wahrhaft ergreifender Weise. Er schilderte den Zusammenhang zwischen Liturgie und Kirchengesang auf Grund einer Betrachtung

Digitized by Google

der Wechselgesänge im Meßformular des Tages der heil. Cäcilia und betonte die Berechtigung der *Musica sacra*, aus deren ganzen Betrachtung dann jeweils die Nutzanwendungen für den heiligen Kirchengesang und namentlich auch für die Kirchensänger ziehend. Die herrlichen und nachdrücklichen sowie überzeugenden Worte des Hochwürd. Herrn Festpredigers haben sich zweifellos tief in die Herzen seiner nach vielen Hunderten zählenden Zuhörer gegraben, diese schönen begeisternden Worte werden allen unvergeßlich bleiben.

Nach dem feierlichen Pontifikalamt fanden sich die Teilnehmer der Generalversammlung zur öffentlichen Festversammlung in dem unter Herrn Karl Engerts kundiger Leitung würdevoll geschmückten großen Redoutensaale zusammen. Der Besuch war ein äußerst zahlreicher, auch unser Hochwürdigster Herr Bischof Dr. Sigismund Felix Freiherrn von Ow nahm an dieser Versammlung teil.

Eröffnet wurde dieselbe vormittags nach ½11 Uhr durch Hochwürd. Herrn Generalpräses Prälat Haberl-Regensburg, indem er allen Erschienenen, namentlich Sr. Bischöfl. Gnaden, herzlichst dankte und hiebei betonte, daß sich gar viele der Teilnehmer trotz mancherlei Schwierigkeiten und trotz der ungünstigen Lage Passaus nicht haben abhalten lassen, hieher zu kommen. Schließlich bat der Herr Generalpräses den Hochwürdigsten Herrn Bischof, an die Versammlung einige Worte zu richten und ihr den Bischöfl. Segen zu erteilen.

Se. Bischöfl. Gnaden trat hierauf zum Podium und gab in seiner mit lebhaftestem Interesse aufgenommenen Ansprache seiner hohen Freude Ausdruck, eine Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins zum erstenmal in seiner Bischofsstadt Passau begrüßen zu dürfen. Passau könnte ja vielleicht dem Vereine nicht so viel bieten wie andere Orte, an denen bereits solche Versammlungen abgehalten worden sind; aber der jeweilige Sitz der Generalversammlungen soll nicht nur etwas geben, er soll auch etwas empfangen dürfen, und dem Hochwürdigsten Herrn liegt, wie er betonte, recht viel daran, daß sein „liebes Passau" vom Cäcilienvereine recht viel empfangen möge an Aufmunterung, Förderung und Anregung auf dem Gebiete, auf welchem der Cäcilienverein seine Tätigkeit entwickle. Es handle sich da nicht nur um das musikalische Gebiet im allgemeinen, sondern um das überaus wichtigere Gebiet der kirchlichen Liturgie. Wer diese fördert, der müsse dem Bischofe hoch willkommen sein. Der hohe Herr erinnert hiebei auch daran, wie er das Glück gehabt habe, schon seit seiner Jugendzeit in dieses Gebiet eingeweiht zu werden und später an verschiedenen Orten sich an mustergültiger Darstellung der heiligen Liturgie weiterzubilden und Trost und geistige Anregung daraus zu schöpfen. Zur mustergültigen Ausführung der heiligen Liturgie gehöre aber auch die *Musica sacra* als integrierender Bestandteil. Die heiligen Gesänge müssen jedoch nach dem Willen der Kirche ausgeführt werden, es muß gesungen werden, was die Kirche zu singen vorschreibt und wie sie es zu singen vorschreibt; der gesangliche Gegenstand muß ferner auch in würdiger künstlerischer Form dargestellt werden. In letzterem Punkte ist der Freiheit ein weiter Spielraum gelassen. Liturgisch korrekt müsse der Kirchengesang durchgeführt werden, dann werde er seinen tiefen Eindruck auch auf das gläubige Volk ausüben. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wenn man hervorheben würde, wie viel nach dieser Richtung dem Cäcilienverein zu danken sei, aber dennoch sei ihm innigster Dank gesagt für das bisher Geleistete, das alles rückhaltslos anerkannt werden müsse. Möge der Cäcilienverein auch fernerhin in der bisherigen Weise fortfahren und im Sinne der Vereinsbestrebungen arbeiten, um dem katholischen Volke die heilige katholische Liturgie nahezubringen. Das katholische Volk, das seit der frühesten Jugend mit den kirchlichen Gebräuchen bekannt gemacht wird, sei nicht so verständnislos, daß es die Bedeutung der liturgischen Gesänge nicht zu verstehen vermöchte. Ein Einwand nach dieser Seite sei nicht stichhaltig. Der Hochwürd. Herr Bischof drückte sodann seine besondere Freude über das von seinem Hochwürd. Herrn Vorgänger der Diözese Passau geschenkte Diözesangebetbuch aus und dankte insbesondere auch den Herren Lehrern und den Hochwürd. Geistl. Herren, die schon die Kleinen im liturgischen Kirchengesang unterweisen, wie dies heute früh in der Domkirche zu hören war. Es sei ihm stets eine große Freude, in seiner Diözese da oder dort zu hören, wie von den Kindern eine lateinische Messe gesungen werde. Die deutschen Kirchengesänge seien zwar an sich zu begrüßen, doch wäre es gewiß auch nicht schwer, dem Verständigen beizubringen, daß es logisch ein Unsinn sei an Stelle der liturgischen Gesänge deutsche zu setzen. Weiters verwies der Hochwürd. Herr darauf, daß wir jetzt in einer Zeit leben, die für die Bestrebungen des Cäcilienvereins nicht die besten seien. Um so notwendiger sei es daher, daß dem katholischen Volke die liturgischen Schätze der heiligen katholischen Kirche erhalten bleiben. Möge der Cäcilienverein fortfahren in seinen bisher mit Erfolg gekrönten Bestrebungen. Das sei auch eine Art von Seelsorge. Mit dem nochmaligen herzlichsten Danke an alle, die im Cäcilienverein mitgearbeitet haben, verbindet der Hochwürd. Herr Bischof den Wunsch, daß dieser Versammlung Gottes reichster Segen beschieden sein möge und daß nicht zuletzt die Verhandlungen dieser 19. Generalversammlung gerade für das Bistum Passau recht gute Früchte bringen. Hierauf erteilte Se. Bischöfl. Gnaden allen Anwesenden den vom Generalpräses erbetenen Bischöfl. Segen, den diese kniend in Andacht empfingen.

Nachdem sich der Hochwürd. Herr wieder auf seinen Platz zurückbegeben hatte, dankte der Hochwürd. Herr Generalpräses für die vortrefflichen Worte, welche unser Oberhirte an die Versammlung richtete; er sei der erste Festredner gewesen, einen besseren werde die Versammlung nicht mehr hören. Dann wies der Herr Vorsitzende auf die heutige herrliche Festpredigt hin und wünschte hiebei, daß auch die Herren Pfarrer manchmal solch liturgische Predigten halten möchten, die eine sehr dankbare und nutzbringende Aufgabe darstellen. Im weiteren Verlauf seiner an manchen Stellen mit herzerfrischendem Humor durchtränkten und demnach auch mit entsprechender stürmischer Heiterkeit aufgenommenen Ausführungen gab der Hochwürd. Herr Generalpräses sodann

Digitized by Google

in gedrängter Form ein Bild von der Geschichte und der Entwicklung des Allgemeinen Cäcilienvereins. Dieser sei auf der Welt, „um Gutes zu tun und den Willen der Kirche zu erfüllen!“ Die Mitgliederzahl des Vereins wisse er (Vorsitzender) nicht anzugeben; wollte man damit anfangen, die Mitglieder jährlich zu zählen usw., dann würde der Cäcilienverein sozusagen zum Sport herabsinken; gerade das soll aber beim Cäcilienverein stets vermieden werden. Zweck des Vereins sei, die heilige Kirchenmusik als Spezialfach zu pflegen; auf die Gründe dieser Bestrebungen wird sinngemäß hingewiesen. Festgehalten müsse vor allem werden, daß nicht jeder Komponist auch ein Dirigent, und auch nicht jeder Dirigent ein Komponist sei. Der Hochwürd. Herr Redner gibt dann eine kurze Schilderung von der Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins, hiebei vor allem des Begründers der „Fl genden Blätter“ des Vereins, Witt, in Dankbarkeit gedenkend. Weiter legte der Herr Generalpräses in wenigen Strichen dar, wie hinsichtlich der Durchführung der Bestrebungen des Cäcilienvereins vorgegangen werden soll: vor allem soll nichts Neues gebracht werden, so lange nicht das alte Schlechtere durch Besseres ersetzt werden könne. Bezüglich der einzelnen Diözesan- und Pfarr-Cäcilienvereine regt Redner an, daß sie doch wenigstens einmal im Jahre dem Allgemeinen Cäcilienverein etwas schreiben möchten über ihre Arbeit, ihre Entwicklung usw. Zur Zeit gehören in Deutschland, Österreich und in der Schweiz dreißig Diözesen dem Allgemeinen Cäcilienverein an. Zu wünschen wäre insbesondere, daß alle Pfarr- und Diözesan-Cäcilienvereine sich dem großen Vereine anschließen möchten. Vertreten waren bei der diesjährigen Generalversammlung folgende Diözesanvereine: Augsburg, Breslau, Brixen, Eichstätt, Freiburg i. Br., Leitmeritz, Limburg, Metz, München, Münster, Paderborn, Passau, St. Pölten, Prag, Regensburg, Rottenburg, Graz, Sitten (Oberwallis), Speier, Straßburg (zugleich Vertreter für Metz), Trient, Trier, Würzburg und schließlich Ermeland. Die Frage, worin der Allgemeine Cäcilienverein seine Organisation habe, sei dahin zu beantworten, daß sie in der kirchlichen Organisation liege. „Wir selbst sind keine Autorität und wollen auch keine sein!“ Der Verein solle nur ideale Menschen in seinen Reihen zählen. Er kann auch dessen versichert sein, daß am heutigen Tage der Heilige Vater in Rom an ihn mit Liebe denkt; vielleicht trifft heute noch der päpstliche Segen für den Cäcilienverein und dessen Mitglieder ein. Mit dem dringenden Appell an die Anwesenden, sich auch fernerhin von den Bestrebungen des Cäcilienvereins nicht abbringen zu lassen und treu zur idealen Sache zu stehen, schloß hierauf der Hochwürd. Herr Generalpräses die schön verlaufene öffentliche Festversammlung.

Nachmittags 3 Uhr erfolgte in der hohen Domkirche Vortrag kirchlicher Tonwerke a cappella, woran sich die erste geschlossene Mitgliederversammlung im großen Kgl. Redoutensaale anschließen wird.

* * *

Nachdem der um 3 Uhr nachmittags in der hohen Domkirche begonnene Vortrag kirchlicher Tonwerke a cappella beendet war, begaben sich die Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins zur ersten geschlossenen Mitgliederversammlung im Kgl. Redoutensaale. Diese Versammlung, gleichfalls geleitet vom Hochw. Herrn Generalpräses Prälat Haberl, hatte sich zunächst mit einem Antrag des Herrn Domkapitulars Dr. Ahle-Augsburg zu beschäftigen; dieser Antrag betraf die allgemeine Einführung des Gregorianischen Chorals und schloß sich ergänzend einer bereits im Vorjahre gelegentlich der 18. Generalversammlung in Eichstätt gefaßten Resolution an. Der neue Antrag Ahles, von diesem in ausführlicher Weise begründet, lautete: „Die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins bleibt bei ihrer vorjährigen Resolution hinsichtlich der neuen Vatikanischen Ausgabe des Gregorianischen Chorals bestehen und strebt die möglichst allgemeine Einführung und Verbreitung unter den Mitgliedern und auf allen katholischen Kirchenchören an.“ Antragsteller stellte sich in Begründung dieses Antrages vor allem auf den Standpunkt, daß der Allgemeine Cäcilienverein auf dem Boden der kirchlichen Vorschriften und päpstlichen Anordnungen stehe, welchen er sich nicht nur theoretisch unterwirft, sondern sie auch praktisch durchführt. An der sehr lebhaften und anregenden Diskussion über diesen Antrag beteiligten sich — teils für, teils wider — die Hochwürd. Herren Generalpräses Haberl, Pfarrer Sittler-Bernau (Obb.), Pfarrer Breitling-Homburg (Pfalz), Domkapellmeister Dr. Widmann-Eichstätt, Propst und Domkapellmeister Mittererer-Brixen, Domkapitular Dr. Ahle als Antragsteller, Pfarrer Keilbach-Rottenburg, Professor Dr. Müller-Paderborn und Domkapellmeister Victori-Straßburg. Schließlich wurde der Antrag Dr. Ahle mit großer Mehrheit angenommen.

Den Rechenschaftsbericht für das abgelaufene Vereinsjahr erstattete der Kassier des Cäcilienvereins, Herr Buchhändler Franz Feuchtinger-Regensburg. Die Einnahmen betrugen 3992 ℳ 74 ₰, die Ausgaben 3727 ℳ 3 ₰, der Aktivrest sonach 265 ℳ 71 ₰, das Gesamtvermögen 32070 ℳ 22 ₰. Anschließend an diesen Bericht gab Hochw. Herr Generalpräses Haberl Aufschluß über eine Ausgabe von zirka 1720 ℳ, betr. Witt-Denkmal. Beide Berichte dienten mit Befriedigung zur Kenntnis und wurde den Herren Berichterstattern dankend Decharge erteilt.

Hierauf folgte ein recht interessanter Vortrag des Hochwürd. Herrn Kooperators Riedl-Schwanenstadt (Oberösterreich), der namens der Oberösterreichischen und Niederösterreichischen Cäcilienvereinsmitglieder in trefflichen, überzeugenden Worten die schnöden, ob offenen oder versteckten Angriffe gegen den seit nunmehr über zwanzig Jahren verstorbenen Komponisten Fr. Witt zurückwies und an dessen Grab im Geiste den „Lorbeer des Künstlers, des genialen Meisters“ niederlegte. Redner feierte Witt namentlich als Kirchenkomponisten, aber auch als weltlichen Komponisten und hob hiebei die klassische Schönheit der verschiedensten Kompositionen Witts hervor. Der Vortrag fand geradezu stürmischen Beifall und soll nach Vorschlag des Herrn Generalpräses Haberl im Vereinsorgan veröffentlicht werden.

Hochwürd. Herr Pfarrer Staude-Sprottau (Niederschlesien) lud als Diözesanpräses von Schlesien die Mitglieder des Cäcilienvereins zu recht zahlreicher Teilnahme an dem diesjährigen

Digitized by Google

deutschen Katholikentag in Breslau ein und betonte, daß Gelegenheit zu einer Zweigversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Breslau am Montag den 30. August cr. im Gesellenvereinslokal (St. Vinzenzhaus) dortselbst gegeben sei.

Herr Organist Schröter-Dresden teilte mit, daß jene Besucher des Katholikentages in Breslau, welche auch in Dresden etwas verweilen wollen, in dem Papiergeschäfte des Herrn Klemens Schiller-Dresden, Wienerplatz (gegenüber dem Hauptbahnhof) jeden irgendwie erwünschten Aufschluß über einen angenehmen Aufenthalt in der sächsischen Hauptstadt erhalten können. Diese Mitteilung wurde von der Versammlung mit großer Freude begrüßt.

Im weiteren Verlauf der Versammlung stellte Herr Dr. Weinmann-Regensburg folgenden Antrag zur Diskussion: „Mit Rücksicht auf die hohe Bedeutung der Musikwissenschaft, zumal auch der musikgeschichtlichen Forschung, ist es dringend erwünscht, eine aus sechs Mitgliedern bestehende Kommission für Musikwissenschaft als ständigen Ausschuß für den wissenschaftlichen Betrieb der Kirchenmusik einzusetzen und zwar a) für Choralwissenschaft, b) für Polyphonie, c) für das Kirchenlied in der Volkssprache, d) für die Orgel, e) für Ästhetik der Kirchenmusik."

Der Antrag wurde einstimmig angenommen; Vorsitzender der Kommission ist Herr Dr. Weinmann-Regensburg, Sekretär Herr Professor Dr. Müller-Paderborn.

Weiters beantragte Herr Dr. Weinmann: „Die Kommission ersucht den Allgemeinen Cäcilienverein, für die Drucklegung des Kataloges der Proskeschen Bibliothek in Regensburg in geeigneter Weise Sorge tragen zu wollen." Nach kurzer Besprechung dieses Antrages wurde die ideele Unterstützung desselben durch den Allgemeinen Cäcilienverein zugesagt; finanziell könnte der Antrag aber vorläufig nicht unterstützt werden. Es wird seitens des Hochwürd. Herrn Generalpräses hiebei vorgeschlagen, behufs Beschaffung ausreichender Mittel für gedachten Zweck die Doubletten und Tripletten der Proskeschen Bibliothek zu veräußern, die einen recht ansehnlichen Wert repräsentieren. Vorläufig soll die Angelegenheit durch Herrn Dr. Weinmann, den Bibliothekar genannter Bibliothek, weiter verfolgt werden, worauf später auch der Cäcilienverein auf die Sache wieder zurückkommen wird.

Schließlich schlägt Dr. Weinmann noch folgenden Antrag vor: „Der Allgemeine Cäcilienverein wird ersucht, die wissenschaftliche Kommission zu beauftragen, sich mit dem Hochwürdigsten Episkopat des deutschen Sprachgebietes in Verbindung zu setzen, damit eventuell die Schaffung einer kleinen Sammlung von vielleicht 25 deutschen Kirchenliedern ermöglicht werde, die überall in demselben Texte und nach derselben Melodie gesungen werden können." Nachdem Herr Professor Dr. Müller-Paderborn für diesen von ihm selbst ausgegangenen Antrag kurz eingetreten war, wurde derselbe einstimmig genehmigt, worauf die Versammlung abends nach ½7 Uhr geschlossen wurde.

(Schluß folgt.)

Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

III. Dom Pothiers Begriff vom Rhythmus. — Werden wir uns je verstehen und einigen können? — Vortragsregeln.

Nach Gregoriusblatt 1909 Nr. 6, Seite 77 schreibt Dom Pothier in *„Revue du chant grégorien"*, XII, 11 folgendes: „Die Folge der Noten, die Materie des Gesanges nimmt Form an und erhält Rhythmus, wenn die Noten in guter Ordnung sich folgen und dieserhalb in wohlproportionierte Gruppen verteilt sind; denn der Rhythmus besteht in der Ordnung und Proportion der Teile. Die Teile ordnen und proportionieren heißt bezüglich des Textes, aus Silben Wörter, und bezüglich der Melodie, aus Noten Neumen bilden; Wörter und Neumen bilden in ihrer Folge Satzglieder und Sätze. Die Akzentuation gruppiert die Silben zu Wörtern und die Noten zu Neumen, und die Gruppierung der Wörter zu Phrasen des Textes und der Neumen zu Melodiephrasen bringt den Rhythmus hervor."

Dom Pothier hat demnach seit der Herausgabe seines Buches *„Mélodies grégoriennes"* noch keinen Schritt vorwärts getan; er verwechselt noch immer Rhythmus und Phrasierung, d. h. mit der Einteilung in Satzteile und Sätze (Phrasen).

Von diesen Phrasenteilen und Phrasen wird allerdings vorausgesetzt, daß sie „wohlproportioniert" seien; denn Dom Pothier will Rhythmus haben, Rhythmus aber ist auch ihm zufolge „Ordnung und Proportion der Teile". Wir hätten hier beinahe die richtige Definition vom Rhythmus, wie wir sie schon von den altklassischen Griechen her kennen und wie die Musiker sie stets in der Theorie verstanden und in der Praxis anwandten. Was versteht aber Dom Pothier unter „Teile"? Sind es wirklich wie bei den Griechen und allen bisherigen Musikern Zeitteile, die da geordnet und gruppiert werden sollen, um den Rhythmus herzustellen?

Bleiben wir bei dem Vergleichungsobjekt, das Dom Pothier heranzieht, d. h. bei der Sprache. In der Rede sind es die Wortsilben, in denen die Zeitteile sich verkörpern. Sollen nun nach Dom Pothier diese Wortsilben mit Berücksichtigung ihrer rhythmischen Eigenschaften und als Zeitteile geordnet werden? Nein. Worum es sich nach Dom Pothier handelt, ist, daß man überhaupt Wörter bildet und diese Wörter zu sinngemäßen Sätzen (Phrasen) zusammenstellt und als solche im Vortrag kenntlich macht, d. h. musikalisch-technisch gesprochen, phrasiert. „Die Teile ordnen und proportionieren, sagt Dom Pothier, heißt aus Silben Wörter und aus den Wörtern Satzglieder und Sätze bilden."

Allerdings müssen in der menschlichen Sprache die Silben sinngemäß zu Wörtern und diese zu Sätzen zusammengefügt werden, allerdings befindet sich und wirkt der Rhythmus in diesen Wörtern

Digitized by Google

und Sätzen; aber sind denn Rhythmus und Satz, weil letzterer dem ersteren als Substrat dient, identische Begriffe? Hätten wir nicht auch einen vollgültigen Rhythmus bei einer Folge von Wörtern, die keinen grammatikalischen Satz bildeten, die aber in einer gewissen Ordnung von betonten und unbetonten oder (in den altklassischen Sprachen) von langen und kurzen Silben zusammengestellt wären?

Dom Pothier spricht wohl auch von der Akzentuation, die bekanntlich eines der beiden rhythmusbildenden Elemente ist. Dient sie etwa bei ihm zur Bildung des Rhythmus? Nein; sie dient ihm nur zur Bildung der Wörter als solcher: „Die Akzentuation, sagt er, gruppiert die Silben zu Wörtern", d. h. zu Teilen, Bestandteilen der Phrase als solcher, „und die Gruppierung der Wörter zu Phrasen bringt den Rhythmus hervor". Da haben wir's ja klipp und klar: Rhythmus ist nach Dom Pothier gleichbedeutend mit Phrasierung.

Diese Sätze und Satzteile werden natürlich zueinander in gewissen Proportionen stehen müssen, soll anders der Stil einigermaßen künstlerisch befriedigen. „Was wir wissen wollen, sagt ein Anhänger Altsolesmes' im holländischen *„St. Gregorius-Blad"*, ist, ob die Wörter proportioniert zusammengestellt sind zu Satzteilen und diese zu Sätzen, kurz ob Ebenmaß vorhanden ist sowohl zwischen den Teilen für sich betrachtet als in Rücksicht auf das Ganze." Soll also vielleicht diese Proportion den Rhythmus herstellen? Statt zu theoretisieren, berufe ich mich auf die Erfahrung eines jeden. Empfinden wir etwa in unseren modernen akzentuierenden Sprachen einen eigentlichen Rhythmus einfach dann schon, wenn die Wörter gleichlange oder ungefähr gleichlange Sätze und Satzteile bilden; ist es nicht vielmehr dann erst der Fall, wenn die Wörter derart zusammen gestellt sind, daß ihre betonten und unbetonten Silben gewisse Gruppierungen ergeben?[1])

Die Anhänger des sogenannten oratorischen Rhythmus erinnern sich auch wohl, wie nach der Lehre Ciceros und Quintilians, auf die sie sich ja stützen wollen, die Prosa des quantitierenden altklassischen Lateins ihren Rhythmus erhält. „Verwendet sie (die Versfüsse: Daktylen, Jamben etc.) in angemessener Ordnung, und es wird eure Rede naturgemäß Rhythmus besitzen." (Cicero, *Orator.* Nr. 56. Siehe auch Quintilian, *Inst. orator.* Buch IX, Kap. 4 und 5.) Also nach den alten Lehrmeistern des oratorischen Rhythmus entsteht Rhythmus nicht schon durch die Symmetrie der Satzteile und Sätze, sondern durch innerliche Zeitteilenordnung dieser Satzteile und Sätze, bewirkt durch Anwendung der prosodischen Füße, d. h. durch eine gewisse Gruppierung nach Längen und Kürzen der Silben. Noch klarer ist dieses in der Poesie, in welcher ja der Rhythmus in viel prägnanterer und geordneterer Weise auftritt. Stellte ich z. B. eine bestimmte Anzahl Wörter zusammen ohne auf die prosodischen Eigenschaften ihrer Silben zu achten, d. h. ohne sie darnach zu wählen und zu ordnen; schriebe ich dann noch 2, 3 oder 4 solch gleichlanger Zeilen nach Art einer Strophe darunter, wer würde da wohl von einem Versrhythmus reden? Es wären weiter nichts, als symmetrische (gleichlange) Zeilen.

Was hier von der Sprache gesagt wurde, gilt auch von der Musik; denn das Wesen des Rhythmus bleibt sich überall gleich.

Die Notwendigkeit innerer Zeitteilenordnung im Satze hat denn auch Lhoumeau, einer der Hauptstützen des Altoratorismus, herausgefühlt; er fügte der Pothierschen Lehre seine *„rhythmes au sens défini"* hinzu, d. h. er gruppiert je 2, 3 bis 4 gleichlange Noten (Zeitteile) nach starker (!) Arsis und schwacher (!) Thesis. Es fällt mir nicht ein, dieses Lhoumeausche Gebilde gutzuheißen; aber es läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß mittels desselben ein Rhythmus hergestellt werden kann, mag dieser auch ebenso unkünstlerisch als unhistorisch sein. Es wird hier doch eines der beiden Elemente, die den Rhythmus bilden, nämlich der Intensitätsakzent, in Tätigkeit gebracht und dieses Element bewirkt eine Gruppierung und Ordnung unter den Zeitteilen. Eben diese durch die Sinne auffaßbare Ordnung von Zeitteilen ist das, was man bisher stets und überall Rhythmus nannte.

Dom Mocquereau hat dann diese Lhoumeauschen *„rhythmes"* in seine Neu-Solesmer-Schule herübergenommen; er beraubte sie aber ihrer dynamischen Eigenschaften und machte sie so (falls sie wirklich konsequent nach seiner Theorie ausgeführt werden) für den Rhythmus wieder unwirksam. Auf dem Papier und fürs Auge sind Gruppierungen vorhanden, für das Ohr nicht.

Was mag wohl der tiefere Grund dieser Begriffsverwirrung und des hartnäckigen Festhaltens an derselben sein? Bei dem System des Gleichmaßes aller Noten entbehrt man eben des Hauptelements, das den wahren Rhythmus aufbaut. Man wird daher veranlaßt, sich vom Rhythmus einen Begriff zurechtzulegen, der einen sogenannten Rhythmus auch ohne Dauerverschiedenheit der Noten bestehen läßt.

Bei all diesem Wirrwarr steigt einem unwillkürlich die Frage auf:

Werden wir uns je verstehen und einigen können? Ich möchte hier noch einige der zahlreichen Mißverständnisse und befremdenden Verfahrungsweisen anführen, welche eine bejahende Beantwortung der gestellten Frage leider als zu optimistisch erscheinen läßt.

P. Dechevrens befaßt sich bekanntlich bei seiner Neumenentzifferung nur mit der sogenannten Romanusnotation der St. Galler Kodizes, weil diese Notation vom rhythmischen Standpunkt aus die sorgfältigste und entwickeltste ist. Unter der Führung dieses Forschers[2]) erkennen die Mensuralisten

---

[1]) Selbstverständlicherweise muß das Rhythmizomenon (das Rhythmisierte) in Sprache und Musik nach Sätzen usw. kunstgerecht eingeteilt werden. Hierin herrscht volle Übereinstimmung zwischen den Mensuralisten und Oratoristen.

[2]) Vergl. Dechevrens. *Etudes de science musicale,* II, S. 338.

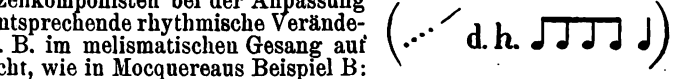
Digitized by Google

im Punkt (·) dieser Neumenschrift[1]) eine im Verhältnis zur *Virga* (/ oder —) kurze Note; die beiden Formen aber dieser *Virga* gelten ihnen als rhythmisch gleichwertig, so daß für sie die aufrechte Stabnote (/) durchaus keine längere Note bedeutet als die liegende (—); der Unterschied der beiden Formen ist nur ein melodischer, indem die aufrechte *Virga* eine im Verhältnis zur liegenden *Virga* höhere Note bedeutet. Diese Auffassung der Stabnote ist unter den Anhängern der Schule des musikalischen Rhythmus im Choral eine allgemeine; mir wenigstens ist keine abweichende Ansicht unter denselben bekannt. Trotz dieser klaren und oftmals gegebenen Erklärung der Mensuralisten wird denselben beharrlich eine entgegengesetzte Auffassung der *Virga* zur Last gelegt.

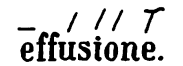
Und wie verhält sich Dom Mocquereau in seinem letzten größeren Werke *„Le nombre musical grégorien"* (1908) bezüglich des Punktes und der *Virga?*

Seite 213 zeichnet er einen wirklichen Neumenpunkt (·) und eine *Virga* (/), und beantwortet die Frage, ob diese Neumenzeichen im Verhältnis zueinander kurze und lange Noten bedeuten mit dem Satze: „Man hat dies oft behauptet, aber es muß eine entschieden negative Antwort gegeben werden." Er tritt dann auf 16 Seiten den Beweis an. Zunächst wird auf 12 Seiten der reinste Windmühlenkampf geführt und eine offene Tür eingeschlagen. Nämlich, statt Beispiele mit wirklichen Punkten (·) zu bringen, werden solche mit liegenden *Virgae* [*virgae jacentes* (—)] gebracht und durch Vergleich der verschiedenen Schreibweisen einer und derselben Melodie gezeigt, daß die liegende *Virga* rhythmisch gleichwertig ist mit der aufrechten (/). Dies wird aber, wie schon bemerkt, von keinem Mensuralisten geleugnet. Diese *Virga jacens* figuriert bei Dom Mocquereau fortwährend unter der Rubrik „Punkt." Die liegende Stabnote wird allerdings oft zusammengeschrumpft geschrieben, so daß dann der Name Punkt einigermaßen auf sie paßt; nichtsdestoweniger ist sie keineswegs der eigentliche in der Romanusnotation nur in Zusammensetzungen vorkommende Punkt, von dem man als von einer kurzen Note spricht. Dom Mocquereau aber unterscheidet nicht.[2]) Endlich auf Seite 227 und 228 werden eigentliche Punkte auf ihren Dauerwert im Verhältnis zur *Virga* geprüft; und beim ersten Anblick möchte man glauben, Dom Mocquereau habe seine Behauptung erhärtet. Das erste Argument holt er von den ältesten Sequenzenkompositionen her. Diese entstanden bekanntlich dadurch, daß man unter melismatische (textlose) Stellen, die sich am Schlusse der Gradualgesänge und der *Alleluja* vorfinden, nachträglich Worte setzte und zwar so, daß jede Note eine Textsilbe erhielt; es wurden also die melismatischen Gesänge in syllabische verwandelt. Nun vergleicht Dom Mocquereau die ursprüngliche melismatische Singweise mit der syllabischen Form derselben Melodie und findet in der letzteren mehrfach *Virgae*, die den Punkten der ersteren entsprechen; also, meint er, sind *Virga* und Punkt rhythmisch gleichwertig.

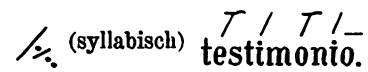
Vorerst wäre zu untersuchen, ob die Beispiele einem Neumenkodex entnommen sind, der dem Sankt Galler Kreis und zwar diesem vor dem rhythmischen Verfall angehört; denn nur dann haben in unserem Fall die darauf gestützten Argumente Beweiskraft. Die wenigen vorgeführten Neumen lassen mich den vollwertigen Charakter der Handschrift nicht mit Sicherheit feststellen; er scheint aber doch wahrscheinlich. Laßt uns dies einmal annehmen. Damit man schließen könne, wie Mocquereau es tut, müßte aber bewiesen werden, daß die Sequenzenkomponisten bei der Anpassung der vorgefundenen Melodien nicht textentsprechende rhythmische Veränderungen vornahmen; denn es können z. B. im melismatischen Gesang auf einem einzigen Vokal ganz gut und leicht, wie in Mocquereaus Beispiel B:



vier kurze Noten laufartig gesungen werden, weniger leicht und passend lassen sich aber dabei ebenso viele Silben aussprechen. Es könnten also die Sequenzenkomponisten dieselben Melodietöne bei der syllabischen Form mit Stabnoten statt mit Punkten geschrieben haben, nicht weil sie die Stabnoten als gleichwertig mit den vorgefundenen Punkten ansahen, sondern gerade wegen des verschiedenen rhythmischen Wertes der Stabnote, die dem unterlegenden Texte sich besser anpaßt:



Zudem gebrauchten die St. Galler Notenschreiber den Punkt nie einzeln; sie konnten also die in der melismatischen Form vorgefundenen Punkte beim syllabischen Sequenzengesang nicht beibehalten. Will aber Dom Mocquereau nichtsdestoweniger aus der Vergleichung der Formen ein Argument für sich bilden, so muß er konsequenterweise dieses Argument auch gegen sich gelten lassen. Sehen wir sein Beispiel E an: (melismatisch)



In der melismatischen Form ist die Neumenreihe die folgende: *Virga*, Punkt, liegende *Virga*, 2 Punkte, in der syllabischen: 4 *Virgae rectae*, gefolgt von *Virga jacens;* die 1. und 3. *Virgae* sind aber mit dem bekannten Längezeichen (Strichlein) an ihrem oberen Ende versehen, also länger als die übrigen, die dieses Zeichen nicht haben; nun entsprechen diese 2 episemierten *Virgae* gerade den 2 einzigen *Virgae* in der melismatischen Form; diese 2 *Virgae* sind also länger als die ihnen beigegebenen Punkte. Das Argument Dom Mocquereaus schlägt sich also selbst.

Womöglich noch weniger beweist das (Seite 238 gebrachte) Argument aus dem *Organum* mit dem Dom Mocquereau schon im I. Band der *„Paléographie musicale"* aufwartete. Im *Organum* (Diaphonie) sang bekanntlich eine Stimme die Choralmelodie und eine zweite Stimme trug darüber eine andere Melodie genau Note gegen Note vor. Dom Mocquereau glaubt deshalb schließen zu dürfen: singt

---

[1]) In dieser Notation findet sich der Punkt nie einzeln auf einer Wortsilbe, sondern nur in der Zusammensetzung mit sich selbst oder mit andern Neumenzeichen (·˙· oder /˙· etc.) vor. „Ausnahmen, sollten solche vorkommen, sind zu vernachlässigen wegen ihrer äußersten Seltenheit. (Dechevrens, in *Voix de St. Gall"* II, Seite 211).

[2]) In „Gregorianische Rundschau" 1909, Nr. 1, Seite 2 macht Dr. P. Wagner hier die Bemerkung: „Könnte (dieser Gedanke ist mir neuerdings gekommen) dies Zeichen [Punkte in Dom Mocquereaus Beispielen] nicht auch die *Virga jacens* (—) sein?" In der Tat ist es das.

Digitized by Google

die diaphonierende Stimme einen Punkt zur selben Zeit, wo die Choralmelodie eine *Virga* hat, so folgt daraus, daß Punkt und *Virga* gleichwertig sind.

Nun muß Dom Mocquereau doch die oft angeführte Tatsache kennen, daß dem Zeugnis Hucbalds zufolge, im *Organum* zwar die sonst zur Bezeichnung von längeren und kürzeren Noten verwendeten Stab- und Punktnoten benutzt wurden, daß es aber zur Eigentümlichkeit des *Organums* gehörte, die Melodien so langsam und gewichtig zu singen, daß die rhythmischen Verhältnisse nicht beobachtet werden konnten.[1]) Die Notenzeichen hatten darin praktisch keinen rhythmischen Wert; es war mithin für den Vortrag gleichgültig, welche Notenformen verwendet wurden. Aus der Organalschrift läßt sich also für unsere Sache gar nichts beweisen. Damit fällt schon das Mocquereausche Argument in sich zusammen. Es würde aber auch aus einem anderen Grunde nichts beweisen. Die im angeführten Organalstück verwendete Notenschrift ist nämlich nicht die Romanusnotation und unterscheidet nicht zwischen Punkt und liegendem Stab *(Virga jacens)*, was in dieser Sache doch wesentlich ist und von Dom Mocquereau nicht hervorgehoben wird. Die dortigen Neumen haben übrigens nur eine Form, sie gehören also einem Kodex an, in welchem die Neumen nicht mehr rhythmisch sind. Was kann man aus einer solchen Notenschrift für oder gegen den Rhythmus schließen?

Ich habe schon in anderen Artikeln kurz hingewiesen auf das befremdende Verfahren Dom Mocquereaus in zwei anderen wichtigen Punkten. Ich möchte hier näher darauf eingehen und meine Verwunderung darüber aussprechen, daß Unterlassungen, wie diejenigen, die ich hervorheben werde, in einem wissenschaftlich sein wollenden Werk auch nur möglich sind.

Dom Mocquereau will in seinem Buche (Seite 161 u. f.) die Bedeutung des Strichleins *(Episema)* der St. Galler Notation, und (Seite 164 u. f.) diejenige der Romanusbuchstaben *ex professo* erklären. Sollte man es für glaubbar halten, daß Dom Mocquereau unter solchen Umständen gerade die klassischen und ausschlaggebenden Texte unberücksichtigt läßt, Texte, die ihm stets entgegengehalten werden und ihm deshalb schon unmöglich unbekannt geblieben sein können? Er sagt, das Strichlein sei ein Verlängerungszeichen. Woher weiß er das? In einem wissenschaftlichen Buche, wo er sonst selbst nebensächliche Einzelheiten seitenlang aus den alten Handschriften zu beweisen sucht, sollte er uns hier unbedingt Auskunft geben; wir können so etwas nicht blindlings annehmen. Dom Mocquereau schweigt sich darüber aus. Er kann die Bedeutung des Strichleins nur aus Guido und Aribo wissen, denn diese sind, irre ich nicht, die einzigen mittelalterlichen Autoren, die das Zeichen erklären. Warum erwähnt er sie nicht? Wie ist die durch das Strichlein vorgeschriebene Verlängerung beschaffen? Ist's eine ungefähre und irrationale oder ist sie, wie sonst in der Musik, eine proportionelle? Wäre es zur Beantwortung dieser wichtigen Frage nicht wissenschaftlich, ja notwendig, auf die Quellen zurückzugehen, die ihn belehrten, daß das betreffende Zeichen überhaupt eine Verlängerung bedeutet? Die Urkunden lauten: „Es muß die Melodie gleichsam nach metrischen Füßen taktiert werden und es muß der eine Ton im Verhältnis zum andern die doppelte Länge oder die doppelte Kürze ... haben, d. h. von verschiedener Dauer sein, wobei die Länge des öftern durch ein der Note beigefügtes Strichlein bezeichnet wird." (Guido von Arezzo, Microlog. Kap. 15.) „Die Tremula-Note, wenn sie das Strichlein trägt, ist lang und zwar von der Länge, die Guido doppelt so lang als die kurze Note nennt; ohne das Strichlein ist sie nach Guidos Lehre zweimal kürzer." (Aribo.)

In diesen Zeugnissen wird uns also die vielgesuchte Lösung der Frage über das System der Choralrhythmik geboten, es wird uns das Prinzip der Proportionalität der verschiedenen Dauerwerte der Noten mitgeteilt, und Dom Mocquereau verschweigt dies! In der Praxis berücksichtigt er dann diese Urkunden stillschweigend doch, aber nur in dem Teil, der zu seinem System paßt: er kann für seine Noten nur eine Verlängerung im allgemeinen brauchen; nur diese unbestimmte Bedeutung hat dann auch das Strichlein für ihn.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N.-Y. Ludwig Bonvin, S. J.

(Schluß folgt.)

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. □ **Pilsen.** Am 9. und 10. September hält der **Allgemeine Cyrillusverein** zur Hebung und Pflege der katholischen Kirchenmusik eine Art Generalversammlung ab. Bei derselben ist nachfolgendes Programm aufgestellt, das den Beifall eines jeden Cäcilianers finden wird. Die Aufführungen finden in der Erzdekanalkirche in Pilsen statt. Chordirektor Norbert Kubát wird den musikalischen Teil leiten. Eine prachtvolle Orgel mit 48 Registern auf 3 Manualen und ein vorzüglicher Organist werden die Feier erhöhen. Die Redaktion der *Musica sacra* erinnert an den Artikel: „St. Cäcilia und St. Wenzeslaus im Bunde" von Peter Griesbacher, der im Cäcilienvereinsorgan 1908, Seite 88—91 von den prächtigen Leistungen des Pilsener Kirchenchores erzählt und ladet sämtliche Freunde der Kirchenmusik aus Bayern, Nordböhmen, Nieder- und Oberösterreich ein, sich recht zahlreich an den genannten Tagen in Pilsen einzufinden. Das in tschechischer Sprache abgefaßte Programm hatte Herr Norbert Kubát die Güte, ins Deutsche zu übersetzen:

„Donnerstag, den 9. September. Vormittag um 9 Uhr, 1. Predigt: Monsignore Wünsch. 2. Pontifikalamt in der Erzdekanalkirche (Erzdekan J. Černý). 1. Intr., Grad. und Communio choraliter. 2. *Missa Jubilaei solemnis*, 4 voc. von Jos. Foerster. 3. Offert.: *Beata es*, 4 voc. cum Organo von Norb. Kubát. 4. *Pange lingua*, *Es*-dur von Kubát. 5. Tinel-Sonate, Op. 29, dritter Satz: *Allegro moderato*, vorgetragen von Ph. C. Method. Sychra. Um 11 Uhr Eröffnung der Ver-

[1]) *„Sane punctos et virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium et longorum quamvis hujus generis melos tam grave esse opporteat tamque morosum, ut rhythmica ratio vix in eo servari queat".* (Hucbald, a. a. O. Coussem. *Script. de mus.* Band II, Seite 75.)

Digitized by Google

sammlung in „Hlalol“ mit dem Vortrage: „Die Musik und die Sittlichkeit“ von Wenzel Müller aus Prag. Nachmittag von 2—5½ Uhr: 1. „Choral der *Editio Vaticana* mit praktischen Übungen nach dem *Ordinarium Missae*“ von B. Kaspar, Chordirigent in Smichov. 2. „Einige Gedanken für die zukünftigen Diözesansynoden“ von Prof. D. Orel aus Prag. 3. „Wie ist es möglich, auch in den kleinsten Pfarreien im Geiste der Kirche zu singen und zu spielen“ von F. Pavlicek, Pfarrer in Cerkovitz. 4. *Stabat Mater* (historisch-musikalische Causerie) von Em. Paukner, Dekan in Tachau. Abends um 6 Uhr in der Erzdekanalkirche: 1. *Caligaverunt*, 4 voc. von Ign. Mitterer. 2. *Tenebrae factae sunt*, 4 voc. von M. Haller. 3. a) *Jerusalem surge* von Marcanton Ingegneri; b) *Stabat mater*, 4 voc. cum Organo von Pet. Griesbacher. 5. *Adoramus te*, 6 voc. von L. Ebner. 6. *Sv. Václave*, 3 voc. von D. Orel. Abends 8 Uhr: Konzert im Saale der „Měšfanské Besedy“.

Freitag, den 10. September. Um 8 Uhr in der Franzikanerkirche unter Leitung des Chordirigenten H. Wieser: 1. Introitus und Communio choraliter. 2. *Missa Seraphica* von J. E. Zelinka. 3. Grad.: *Os justi* von Jos. Foerster. 4. Offert.: *In virtute tua* von Khodl. 5. *Pange lingua* von J. E. Zelinka. Bei der Orgel J. E. Zelinka, Chordirigent aus Prag. Um 9 Uhr in der Erzdekanalkirche (Msgr. Wünsch): 1. Intr., Grad., Communio choraliter. 2. *Missa Jubilaei*, 4 voc. cum Organo, nicht obligat für 2 Trompeten und 2 Posaunen von N. Kubát. 3. Offert.: *In virtute tua* von Mich. Haller. 4. *Pange lingua* von Pitoni. 5. Fest-Sonate von Fr. Musil, gespielt von Ph. C. Sychra. Um 10½ Uhr in „Hhalol“: 1. „Von der Aufgabe der Cyrillisten nach dem *Motu proprio* vom 22. Nov. 1903 in bezug auf den Römischen Choral von Dr. Fr. Mrštik, Erzdekan in Chrudim. 2. Liturgische Bedeutung des Kirchenchores von Dr. Fr. Hrubik, fürsterzbischöfl. Sekretär. Nachmittags von 2—4 Uhr: 1. „Zur Geschichte der Orgel und des Orgelspieles in Böhmen“ von Ph. C. Sychra, Organist bei der Erzdekanalkirche. 2. „Welche Hindernisse stellen sich der Cyrillischen Wirksamkeit in den Weg auf dem Lande und wie sind dieselben zu überwinden“ von F. Soukup, Pfarrer in Posen. 3. „Kirchliche Instrumentalmusik“ von Wieser. Um 4½ in der Erzdekanalkirche: 1. *Credo* aus der *Missa in hon. S. Godehardi*, Op. 100 von Pet. Griesbacher. 2. *Domine Deus* von Mich. Haller. 3. *Pange lingua* von N. Kubát. 4. *Litaniae in hon. S. Josephi* von N. Kubát. 5. *Te Deum* in *F*-dur von Vinz. Goller (dirigiert der Komponist selbst).

Anmeldungen zur Teilnahme und für Logis mögen bei dem Chordirektor N. Kubát in Pilsen geschehen. Für Priester sind Logis im Franziskanerkloster vorbereitet. Gemeinsamer Mittagtisch in der „Měšfanské Besedy“ à 1 K. Daselbst am 8. September Gesellige Unterhaltung. Vom Bahnhofe elektrische Bahn und Omnibus. Ankunft der Züge: Von Prag um 8^{24}, von Eger um 8^{30}, von Furth i. W. 5^{30}, von Wien um 5^{40}. Nach der Versammlung Besuch des Bürgerlichen Bräuhauses.

Jan Kř. Černý, inful. Erzdekan in Pilsen. Msgr. A. Wünsch, Kanonikus.
Prof. Dobroslav Orel, Redakteur des „Cyrill“. N. Kubát, Chordirigent.

2. ⊙ Landshut-Seligental. Die 18 Herren Eleven der Regensburger Kirchenmusikschule machten am 1. Juni (Pfingstdienstag) den seit Jahren traditionell gewordenen Besuch in Landshut, um diese liebliche Hauptstadt Niederbayerns, ihre landschaftlichen Reize, die schönen Kirchen und Baudenkmäler kennen zu lernen, am Grabe des † Dr. F. X. Witt zu beten und den Gesang der Zisterzienserinnen in Seligenthal zu hören und sich an demselben zu erbauen. Die Ehrwürdige Frau Chorregentin hatte die Güte, nachfolgendes Programm aufzustellen und der Nonnenchor führte es zur vollsten Befriedigung durch. Dasselbe lautete:

1. Herz Jesu-Lied, 3st. mit Orgel von Pet. Piel. 2. Intr.: *Loquebar de Communi Virginum*. 3. *Kyrie* aus „Antoniusmesse, 3st. mit Orgel von Mich. Haller. 4. *Ave Maria*, 4st. ohne Orgel von Pet. Griesbacher. 5. *Sanctus* aus „Konzilsmesse“, 4st. mit Orgel von F. Witt. 6. Marienlied, 4st. ohne Orgel von J. Renner sen. Am nämlichen Tage hatte um 9 Uhr eine Einkleidungsfeier in der Klosterkirche zu Seligental stattgefunden mit folgendem Programm:

1. *Veni Creator*, 4st. ohne Orgel von Fr. Witt. 2. *Missa in hon. B. M. V. Immaculatae de Lourdes*, 4st. m. O. von J. Auer. 3. Offert.: *Portas coeli*, 4st. mit Orgel von P. Piel. 4. Intr., Grad. und Communio choraliter. 5. *Veni Creator*, 3st. mit Orgel von F. Koenen. 6. Herz Jesu-Lied, 4st. ohne Orgel von J. Auer. 7. *Veni sponsa*, 2st. mit Orgel von F. Koenen. 8. *Te Deum*, 4st. ohne Orgel von Fr. Witt. Leider konnten wir wegen Überfüllung der Kirche keinen Eintritt finden, zweifeln aber nicht, daß auch dieses schöne Repertoire vorzüglich durchgeführt wurde, und, wie man uns später versicherte, tiefen Eindruck auf die zahlreich anwesenden Gläubigen gemacht hat. F. X. H.

3. ‖ Corrigenda in *Musica sacra* Nr. 7, Seite 84, Zeile 12: Kirchenbänken (statt: Kinderbänken). Seite 85, Zeile 1: herschreiben (statt beschreiben). Seite 86, Zeile 17: dem Choral (statt: den Choral).

4. Inhaltsübersicht von Nr. 8 des Cäcilienvereinsorgans: Vereins-Chronik: Paderborn, Schluß des 4. Jahres der Kirchenmusikschule; Straßburg, Stand des Diözesan-Cäcilienvereins 1908; Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins Ermeland in Braunsberg. — Überblick über den Verlauf der 19. Generalversammlung in Passau. Von F. X. H. — Ein Nachtrag zur Haydnfeier in Wien. Von P. R. Johandl. — Rundschau der deutschen kirchenmusikalischen Zeitschriften vom April mit Juni 1908. — Nachklänge zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau. Originalbericht von J. N. Salveni. (Schluß folgt.) — Verzeichnis der Teilnehmer bei der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau vom 2.—4. August. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Diözesanversammlung für München-Freising in Fürstenfeldbruck; Tenoristengesuch. — Inhaltsübersicht von Nr. 8 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 8, sowie Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 217—224, Nr. 3722—3734b.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg, Gesandtenstraße.
Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1909. Regensburg, am 1. November 1909. Nr. 11.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen wurden mit Nr. 6 und 8 versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: *Auct. ign.*; J. Furmanik; V. Goicoëchea; M. Haller (4); B. Kaspar; Gg. Kofler; Ign. Mitterer; A. Ponten; Fr. Schmidt; A. Scorra; J. B. Singenberger; Ed. Stehle; Aug. Wiltberger; M. Ziegelmeier (2). — Stimmen der Presse (Donauzeitung) zur 19. Generalversammlung. (Schluß.) — Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. Von P. Ludwig Bonvin, S. J. (Schluß.) — Vom Bücher- und Musikalienmarkte: I. Bücher und Broschüren: Dr. G. Adler; P. O. Drinkwelder; J. Gabl; L. van Heemstede; M. Hesses Musikerkalender (1910); Dr. P. W. von Keppler; K. Kugler; Dr. H. Löbmann; W. A. Patin; Riemann-Festschrift; H. Riemanns Musiklexikon; O. v. Riesemann; Schefold; Dr. H. Schmidt und U. Hartmann; Dr. E. Schmitz; R. Schwartz; Dr. K. Storck. II. Periodische Publikationen und Kataloge: Monatschrift für Schulgesang von Wiedermann und Paul; Kataloge. — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Kirchenmusikschule für 1910; Entschuldigung der Red. — Inhaltsübersicht von Nr. 9/10 des Cäcilienvereinsorgans. — Offene Korrespondenz. — Beilage der Redaktion. — Anzeigenblatt Nr. 11.

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

Ein unbekannter Autor hat für den Psalm *Miserere* im 1. Ton und das Canticum *Benedictus* im 2. Ton je ein Blatt in Querquart ediert.[1]) Nur die Antiphonen sind mit Noten abgedruckt, vom Psalm *Miserere* und Canticum *Benedictus* nur die Texte der geraden Verse ohne Noten, aber mit einem leeren Fünfliniensystem, in welches die verschiedensten Falsibordoni handschriftlich eingetragen werden können. Jedenfalls sind diese Blätter praktisch, bieten Abwechslung und ersparen viele Schreiberei; auch bei schlechtem Wetter halten die auf Leinwand gezogenen Blätter längere Zeit aus.

J. Furmanik, Chordirektor und Organist zu St. Alexander in Warschau, Oberlehrer der Organisten-Musikschule, sendet an die Redaktion durch Fr. Pustet hier nachfolgendes Werk:[2]) Zwei Matutinen für das Weihnachtsfest und für den Ostersonntag in doppelter Bearbeitung: für vier gemischte Stimmen und für vier Männerstimmen, nebst ambrosianischem Lobgesang *Te Deum*. Unrichtig ist also laut Inhaltsangabe in der Anmerkung, daß die vollständige Matutin des Weihnachtsfestes musikalisch bearbeitet sei. Demnach müssen nach dem Invitatorium die 1. und 2. Nokturn rezitiert oder choraliter gesungen werden, was ja sehr nachahmenswert ist. Die Kompositionen selbst sind einfach, gut und würdig. Nur ist die Wiederholung des *Venite adoremus* unliturgisch; auch die Ausführung des *Venite exsultemus* durch den gemischten oder Männerchor eine nicht zu billigende Neuerung, da der Chor nur die Invitatoriums-Antiphon vollständig oder in ihrem 2. Teil zu singen hat. Die Falsibordoni zu den geraden Versen (die ungeraden sind im Choralton mit Orgelbegleitung abgedruckt) sind äußerst einfach, sowohl die für gemischten als die für Männerchor. Das *Te Deum* wechselt mit Choralversen und vierstimmigen Sätzen. Die vier Responsorien (2 für Weihnachten, 2 für Ostern) sind sehr brauchbar und empfehlenswert, fast durchgehends homophon und sehr leicht. Der Hauptverleger dieser 47 Seiten in Querquart ist Peter Kowalczyk in Warschau.

[1]) Bei Eugen Feuchtinger in Regensburg. Das auf Leinwand aufgezogene Blatt zum Preis zu 15 ₰, das auf starkes Papier je 8 ₰.

[2]) Partitur 3 ℳ 20 ₰, Stimmen à 80 ₰. Titel und Überschriften sind in polnischer Sprache, ebenso die Rubriken, jedoch handschriftlich in deutscher Sprache. Das Werk enthält: Einleitung und Invitatorium, Hymnus, sämtliche Antiphonen und Psalmen der 3. Nokturn mit dem 7. und 8. Responsorium, sowie *Te Deum* der Matutin des Weihnachtsfestes, sowohl für gemischten als für Männerchor. Ähnlich Invitatorium etc. des Ostersonntages mit den zwei Responsorien nebst *Te Deum*. Die litographierte Partitur ist deutlich und sauber.

Digitized by Google

Vinc. Goicoëchea, Presb. *In honorem Immac. Concept. B. M. V. Missa tribus vocibus aequ. concinente Organo Composita.*[1]) Eine achtunggebietende, in allen Teilen der drei Männerstimmen und besonders der Orgelbegleitung selbständige Meßkomposition. Dem 1. Tenor sind (in *G*-dur) *fis, g* und *a* ziemlich oft zugemutet, gewöhnlich jedoch bewegt er sich im untern Hexachord seiner Tonleiter. Die Modulationen ziehen das Chroma nicht unmäßig heran; manche Einsätze werden durch die reich bewegte Orgelbegleitung erleichtert. Die Deklamation jeder Stimme ist rhythmisch kräftig und ausdrucksvoll; die Orgelbegleitung, dynamisch fein schattiert, verleiht den Singstimmen bemerkenswerte Füllung und satte Wirkung.

Von **Mich. Hallers** früheren Kompositionen erschienen in Neuauflagen: Op. 9, *Missa quinta. Requiem ad duas voces aequales cum organo* in 10. Auflage. (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 272.)[2])

— — Op. 23. *Missa decima ad duas voces organo comitante* in 6. Auflage. (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 535.)[3])

— — Neu erschien Op. 102, *Missa in honorem Ss. Angelorum Custodum* für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung.[4]) Der Komponist bemerkt im Vorwort, daß er diese Messe ursprünglich als Übung für seine Gesangschule *Vade mecum* gedacht habe, das größtenteils einstimmige Übungen enthalte; daher habe er in bezug auf Melodie nicht nur alle schwerer auffaßbaren Intervalle vermieden, sondern auch von den rein diatonischen nur Sekunden und einige Terzen zugelassen. Im Takte ist der Sprachrhythmus möglichst berücksichtigt; der Stimmenumfang hält sich in den Grenzen der noch nicht vollkommen entwickelten Gesangsorgane. Die Stimmen werden durch einfache Orgel- oder Harmoniumbegleitung gestützt; die Atmungsstellen sind wegen der Leistungsfähigkeit der noch nicht entwickelten Stimmen sehr zahlreich, selbst da, wo sie sich von selbst verstehen usw.

Trotz der Beschränkung, die sich der Meister auferlegt hat, wird sich das liebliche und äußerst sangbare Werklein aus dem Munde der Kinder und ihrer Schutzengel beim Gottesdienste sehr andächtig anhören.

— — Op. 103 enthält *Cantus in honorem S. Josephi B. M. V., Catholicae Ecclesiae Patroni.* 1. *Litaniae, 2 vocum aequalium cum Organo.* 2. Hymnus, *3 vocum aequalium cum Organo.* 3. *Invocatio S. Josephi, 3 vocum aequalium cum organo.*[5]) Die neu vom Heiligen Stuhl approbierte Josephslitanei ist in *B*-dur mit einfachster Orgelbegleitung für Sopran und Alt komponiert. Soli und Tutti sind angegeben, die deutsche Textübersetzung jeder Invokation beigefügt. Daran schließt sich der Hymnus *Te Joseph celebrent* für 2 Sopran und 1 Alt mit nur 3 Strophen. Die 1. und 3. für drei Oberstimmen, die 2. nur für Alt. Ein *Magne Joseph Fili David* für 3 Oberstimmen bildet den Schluß dieses Heftes zu Ehren des Patrons unserer heiligen Kirche.

Missa in Dominicis Adventus et Quadragesimae (sine Gloria) pro choro mixto (Canto et Alto puerilibus cantanda) in levissima forma von **Boh. Kašpar.**[6]) In der Form freilich ist diese Messe ohne *Gloria* unendlich leicht, wiegt aber auch musikalisch sehr gering. Im *Credo* sind sechs Sätze für gemischten vierstimmigen Chor eingeschaltet, das übrige ist nach der bekannten jonischen Choralmelodie zu singen. Eine ähnliche Fastenmesse im freien Rhythmus in den *Cantica sacra* von Kaspar Ett steht musikalisch höher.

Eine Messe von **Georg Kofler** liegt der Redaktion in 4. Auflage vor; die ersten drei kennt sie nicht. Sie betitelt sich: *Missa Ave Jesu in honorem Ss. Cordis.*[7]) Diese einfache und leichte Messe für einstimmigen und vierstimmigen Chor beginnt mit einem *Pange lingua* (1., 2., 5. und 6. Strophe), verteilt den liturgischen Text auf Sopran und Alt, auf Tenor und Baß, auf die 4 Stimmen, auf Sopran, auf Sopran, Alt und Tenor,

---

[1]) *Lazcano y Mar, Musica y Pianos.* Bilbao, Placa Nueva 7. Partitur 4 Pesetas (zirka 3 ℳ 20 ₰).
[2]) Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmen à 20 ₰.
[3]) Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmen à 20 ₰.
[4]) Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmen à 20 ₰.
[5]) Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmen à 15 ₰.
[6]) Prag und Leipzig, Mojmír Urbánek. Ohne Jahreszahl. Preis nicht angegeben.
[7]) Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 2 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.

Digitized by Google

auf Baß, auf Sopran und Tenor, Sopran, Alt und Baß, auf Alt und Baß und auf Unisono. Also an Abwechslung ist übergenug geboten; eine wahre Tonfarbenkarte! Sonst jedoch kann man in Melodie und besonders im Rhythmus wenig Freude haben. Nach liturgischer Seite fällt die Einschaltung mehrerer lateinischer Gesänge auf, die unter keiner Bedingung beim Hochamte vorgetragen werden können. Es heißt z. B. bei d) *Credo:* Fällt des *Credo* aus, so möge *Ave Jesu (g)* durchgesungen werden. Diese lateinische Poesie ist von A. Oberkofler und nicht approbiert! Oder soll dasselbe Ersatz für den liturgischen Offertoriumstext sein können? *Nequaquam!* Nach dem *Benedictus* sind zwei Strophen des *O salutaris hostia;* nach dem *Agnus Dei* drei Strophen des *Jesu dulcis memoria* eingeschaltet! Zu welchem Zwecke? Der Schlußtext des dritten *Agnus Dei* lautet: *Dona nobis pacem, dona nobis pacem, pacem; dona nobis pacem, dona pacem, dona pacem!* Wohl des Friedensbedürfnisses zu viel!

Die ursprünglich für 2 Männerstimmen von **Ign. Mitterer**[1]) komponierte Messe Op. 18 ist in Op. 18b für gemischten vierstimmigen Chor mit Orgelbegleitung umgearbeitet, im Cäc.-Ver.-Kat. unter Nr. 2879 aufgenommen und nunmehr bereits in 2. Auflage erschienen.

Ponten, Anton, Op. 26. *Missa in honorem B. M. V. Matris boni Consilii. Ad chorum duarum vocum virilium concinente Organo.*[2]) Die beiden Männerstimmen sind durch die selbständige Orgelbegleitung sehr reich bekleidet, ohne in ihren melodischen und rhythmischen Bewegungen gehindert zu sein. Die Motive sind sichtlich dem *Gaudeamus omnes* der Choralmelodie entnommen, natürlich in mensurierten Werten. Die Imitation wirkt manchmal zu aufdringlich und infolgedessen zu monoton und in rhythmischer Beziehung zu ausgedehnt und langatmig. Für Klerikal- oder Schullehrerseminare bietet sie vorzüglichen Übungsstoff beim Gesangunterricht, erfordert aber leicht und fein ansprechende Tenöre in den höheren Lagen, sowie einen auch im Registrieren gewandten Organisten.

Te Deum laudamus (abwechselnd Choral- und mehrstimmige Verse) nebst *Tantum ergo* für dreistimmigen Frauenchor von **Dr. Friedr. Schmidt,** Domkapitular.[3]) Die geraden Verse sind für drei Oberstimmen komponiert, die ungeraden in der einfachen Choralmelodie ohne Orgelbegleitung wiedergegeben. Der Autor empfiehlt für die Ausführung durch drei Männerstimmen die Erhöhung der Intonation um eine kleine oder große Sekunde. Die dreistimmigen Sätze sind durchgehends einfach und leicht gehalten und schließen sich den Choralsätzen möglichst ungezwungen an. Die bescheidene Gabe ist dem Hochwürdigsten Bischof von Münster, Dr. Herm. Dingelstad, zum 50jährigen Priesterjubiläum gewidmet und Frauenklöstern aufs beste zu empfehlen.

Messe zu Ehren des heiligen Joseph für vierstimmigen Männerchor von **Adolf Scorra,** Op. 6.[4]) Der Komponist, Seminarlehrer in Tarnowitz (Oberschlesien), ist in der Imitationskunst trefflich erfahren, hat sich jedoch großer Kürze befließen. Die Messe hat kein *Credo,* was auf dem Titel hätte bemerkt werden sollen, und ist mittelschwer. Daß der 1. Tenor niemals über *f* hinausgeht ist ja sehr anerkennenswert und bequem „für die Herren der Situation," daß aber infolgedessen der 2. Baß sehr viel in der Tiefe zu arbeiten hat, ist eben nicht bequem! Die Schuld soll auf Anfrage des Unterzeichneten der Verleger tragen, welcher die ursprünglich in *G-dur* geschriebene Messe nicht angenommen hätte. Man intoniere also die Messe um einen halben Ton höher (in *Fis-dur*), dann ist den Intentionen des Komponisten ein Dienst erwiesen und der Messe zu einer besseren Wirkung verholfen.

Die Ausgabe A der Messe zu Ehren der heil. Familie für drei Männerstimmen (2 Tenöre und Bass) mit Orgelbegleitung von **J. B. Singenberger** (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2221) ist in 3. Auflage, die Ausgabe C derselben Messe für vier gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2348) in 2. Auflage erschienen.[5])

---

[1]) *Missa in laudem et adorationem Sanctissimi Nominis Jesu. Ad chorum 4 vocum mixtarum concinente Organo.* Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 12 ₰.

[2]) Utrecht, Witwe J. R. van Rossum. 1909. Preis nicht angegeben.

[3]) Münster i. W., Aschendorff. Partitur 1 ℳ 60 ₰, 3 Stimmen à 30 ₰.

[4]) Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ, 4 Stimmen à 15 ₰.

[5]) *Missa in honorem Sanctae Familiae Jesu, Mariae, Joseph.* Jede Partitur à 1 ℳ 20 ₰, 3 resp. 4 Stimmen à 15 ₰. Regensburg, Fr. Pustet. 1909.

Digitized by Google

Die weltbekannte Preismesse *Salve Regina* von **Ed. Stehle** liegt in 19. Auflage vor.[1]) Zuerst ist sie im Cäc.-Ver.-Kat. unter Nr. 272 eingetragen. Dann unter 2710 mit der Instrumentierung (Streichquintett, Flöte, je 2 Klarinetten, Hörner und Trompeten und Pauken.)

August Wiltberger, Op. 132. Messe zu Ehren des heil. Antonius von Padua (ohne *Credo)* für zweistimmigen Männerchor[2]) mit Orgelbegleitung, leicht ausführbar (Umfang *B—es).* Der bewährte Komponist teilt in einem Vorwort mit, daß sein Op. 118 für 3 Männerstimmen deshalb so großen Anklang gefunden habe, weil jüngere, noch nicht ausgebildete Stimmen dasselbe beherrschen können. Der daran geknüpften Bitte, eine ähnliche zweistimmige Messe zu schreiben, sei er gerne nachgekommen. Referent glaubt, daß Tausende von jungen Sängern für diese Gabe danken werden, zumal schon wenige Stimmen eine gute Wirkung erzielen können, wenn der Organist die Farben gut zu mischen versteht. *Credo* kann choraliter gesungen werden.

Sechs *Veni creator Spiritus* für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung von **Martin Ziegelmeier.**[3]) Die sechs Nummern bringen nur in Nr. 1 sämtliche Strophen des Hymnus mit Ausnahme der fünften. In den Nummern 2—6 ist nur die 1., 4. und 7. wiedergegeben. Eine angenehme, liedmäßige Melodie ist die Führerin der übrigen drei Stimmen. Der Autor wollte sichtbar recht leicht schreiben, und hat nur einige Male in den Farbentopf der Chromatik eingetunkt, wenn nicht etwa der betreffende Sänger einen Klecks daraus macht.

— — Die vier *Libera* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung[4]) entsprechen sicher den Bedürfnissen vieler Landchöre, sind würdig und bringen in durchaus lobenswerter Weise den vollständigen liturgischen Text. Die Orgelbegleitung ist sehr diskret und stützt nur die Singstimmen. F. X. H.

Stimmen der Presse zur 19. Generalversammlung.

(Schluß der Berichte in der „Donauzeitung" aus *Musica sacra* Nr. 9/10, Seite 114.)

Am 3. August. Inzwischen hatte sich der Himmel, der schon während des ganzen Tages ein recht veränderliches, zum Teil sogar recht griesgrämiges Gesicht gezeigt hatte, nichts weniger als aufgeklärt und es hatte fast den Anschein, als ob die Höhenbeleuchtung und das Feuerwerk buchstäblich zu Wasser werden würden. Dabei war die Temperatur auch ziemlich erheblich abgekühlt. Trotz dieser etwas zweifelhaften Aussichten begannen lange vor 7 Uhr schon — der Anfang des Konzertes am Rathausplatz war erst auf 8 Uhr festgesetzt — eine wahre Völkerwanderung nach dem Hauptfestplatz, der nach nicht allzu langer Zeit ebenso überfüllt war, wie die rechts und links an der Donau gelegenen Lokale und Wirtschaftsgärten. Nach Tausenden zählten jene, die am Holzgarten entlang ihr „Standquartier" aufgeschlagen hatten und dort ausharrten, bis die letzte Rakete verpufft war, teilweise sogar noch bedeutend länger, um dem Leben und Treiben, dem Menschengewoge am Rathausplatz von der Ferne zuzusehen und den über den Fluß hinüberklingenden Tönen des Konzertes, bei welchem unsere Sechzehnerkapelle unter Meister Pölls Leitung wieder Treffliches bot, zu lauschen. Insbesondere brachten auch die Abendzüge aus Österreich noch eine stattliche Schar von Festgästen.

Nach Einbruch der Dunkelheit verkündeten Kanonenschläge den Beginn des Feuerwerkes. Die Lichter erloschen und Rakete auf Rakete fuhr zischend zum Himmel, Hunderte von Kugeln, Sternen, Fröschen und Schwärmern ausstreuend. Sogar das Wasser schien zu leben. Zischende Flammen, dann zuckende Sterne sprühten auf, grelle Lichter werfend, um mit Knall in die Tiefe zu sinken. Allmählich zeichneten sich die Silhouetten der Feste Oberhaus im roten Lichte vom Horizonte ab, ebenso Niederhaus, Nonnengut und die angrenzenden Besitzungen. Eine kleine Flotte von glänzend illuminierten Fahrzeugen zog langsam donauabwärts, voran ein großes Schiff mit Sängern — da ertönte ein scharfer Pfiff — ein Dampfer der Ö.-U. D.-D.-S.-G. störte das farbenfrohe Bild. Ohne Anmeldung durchquerte er mit 3 beladenen Anhängschiffen die Front des Schiffkorsos. 62 Schiffe beteiligten sich an dem farbenprächtigen Lampionkorso.

---

[1]) Preismesse, für Sopran und Alt (obligat), Tenor und Baß (ad lib.) mit Begleitung der Orgel. Fr. Pustet. 1909. Gesangspartitur und Orgelstimmen 1 ℳ 40 ₰, 4 Singstimmen à 15 ₰, Gesang- und Orchesterpartitur 2 ℳ, Orchesterstimmen 2 ℳ.

[2]) Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 2 Stimmen à 15 ₰.

[3]) Op. 1. Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 1 ℳ, 4 Stimmen à 20 ₰. An Stichfehlern, besonders falschen Trennungen ist kein Mangel. Besonders störend ist in 2—6 (4. Strophe) der Partitur *ascende* (statt *accende*). In den Stimmen ist der Text richtig.

[4]) Op. 2. Ebenda. 1909. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

Digitized by Google

Ein nicht enden wollender Beifall belohnte den Arrangeur des pyrotechnischen Schauspiels, Herrn Buchhalter Engert, der sein bestes gezeigt hatte. Seine Hand leitete die vielen Abteilungen zu einem Ganzen zusammen, das vollen Eindruck auf Festgäste wie Fremde machte.

Äußerst effektvoll präsentierte sich auch das Lichtarrangement auf dem Festplatze selbst; die vielen Hunderte von elektrischen Glühkörpern, welche aus Girlanden und Baumkronen hervorblitzten — die elektrische Installation lag in den bewährten Händen des Herrn Pauli — boten ein reizvolles Bild, so daß der Gesamteindruck auf Fremde wie Einheimische ein harmonischer war. Das konnte man aus zahllosen Gesprächen hören. Bald nach Schluß des Feuerwerkes setzte ein leichter Sprühregen ein und vertrieb einen Teil der Schaulustigen vom Festplatze — die Wetterfesteren harrten aus bis zum Schlusse des Konzertes; bis dahin hatte sich auch der Regen wieder gelegt. Mit dem gestrigen Abend hat die Stadt Passau wieder Ehre eingelegt bei den zahlreichen Gästen aus nah und fern.

(Zusammenfassung des Urteils der „Donauzeitung" über die musikalischen Aufführungen am 3. und 4. August.)

Der Passauer Domchor verfügt — das ist bekannt, und der Generalpräses hat das in seiner Begrüßungsrede am Montag abend speziell konstatiert — über glänzende Chorverhältnisse, wie sie vielleicht keine zweite Kathedrale mehr aufzuweisen vermag. Nämlich zunächst über eine Riesenorgel — nebenbei bemerkt, eine tüchtige Schöpfung des heimischen Hoforgelbaumeisters Hechenberger in Passau — die mit ihrem äußeren Gepränge alle inneren Vorzüge vereinigt und neben einem imposanten Pleno eine unerschöpfliche Auswahl von Solostimmen und Farbenmischungen bietet. Dann über einen Chor, der durch seine idealen Raumverhältnisse einer Riesensängerschar unter günstigster Aufstellung Platz gewährt, und endlich über einen durch die Mitwirkung sämtlicher Seminarien numerisch wie technisch hervorragenden Gesangsapparat, der die Mitwirkung von Frauenstimmen entbehrlich macht und durch den Glanz jugendlicher Knabenstimmen, wie durch die Kraft voll entwickelter Männerstimmen in gleicher Weise sich auszeichnet.

Leider steht diesen Vorzügen eine ganz unfruchtbare Akustik gegenüber, welche die Wirkung nach allen Richtungen abschwächt, so daß der Uneingeweihte keine Ahnung erhält von den aufgewandten Mitteln, so daß sich niemals ein Effekt erzielen läßt, wie er anderswo mit viel weniger Aufwand mühelos erreicht wird. Nie wird man im Passauer Dom den unbeschreiblichen Reiz empfinden, den z. B. in der Regensburger Kathedrale ein ätherisch verklingendes, langsam nach allen Seiten wiederhallendes Soloquartett gewährt. Stets wird jede Schwäche der Intonation, jeder stimmliche Mangel, der durch eine gute Akustik sonst tadellos abgeschliffen wird, jede dynamische Schwäche in völliger Nacktheit zutage treten, wenn nicht verschärft werden, da die ausgleichende und idealisierende Vermittelung einer glücklichen Akustik fehlt. Um so mehr muß im folgenden Berichte alles Lob unterstrichen, aller Tadel eingeschränkt werden, zu dem eine objektive Kritik etwa Anlaß hat.

Schlag auf Schlag folgen sich nach alter Erfahrung die Veranstaltungen bei unseren Vereinsversammlungen und wer alles ordnungsgemäß mitmachen will, der muß sich ordentlich auf den Füßen halten. Kaum hatten wir uns heute früh überzeugt, daß der Himmel noch immer sein trübes Gesicht aufgesetzt hatte, da riefen uns schon die ehernen Stimmen des majestätischen Domgeläutes zu dem auf 7 Uhr angesetzten Frühamte, bei welchem der Domchor eine Schar junger, frischer Mädchenstimmen zu Gaste geladen hatte, um an der Hand der sckmucklos einfachen, choralartig, aber rein syllabisch angelegten *Missa S. Francisci* von J. B. Tresch zu zeigen, was sich mit so geringen Mitteln erreichen läßt. Welch ein Abstand zwischen dieser anspruchslosen einstimmigen Messe und den glanzvollen Darbietungen des so wohlgeschulten Domchores! Und doch wird gar mancher Chorregent, der sich an den so hohe Anforderungen stellenden Produktionen des Domchores sein geheimes Grausen geholt hatte, erleichtert aufgeatmet haben, als er diese fröhliche Kinderschar sah und ihre frischen Stimmen hörte, unter denen freilich sich mitunter neben den rasch voranhüpfenden „Leithammeln" auch nach alter Erfahrung einige „Schlepper" und zur Tiefe neigende Stimmungsverderber breit machen. Im übrigen aber klangen die sämtlichen Gesänge inklusive der vereinfachten Choralgesänge herzerfreuend frisch und fordert der schöne Erfolg förmlich zur Nachahmung heraus, namentlich da, wo ein wohlgeschultes Stimmenmaterial fehlt und man direkt auf die Mithilfe einer solch kleinen Schar angewiesen ist.

Am 3. August. Um 9 Uhr betrat unter den feierlich ernsten und würdevollen Klängen des sechsstimmigen *Ecce sacerdos* von Constanzo Porta der Hochwürd. Herr Bischof Dr. Sigismund Felix Freiherr von Ow-Felldorf den hohen Dom und der Chor rüstete sich mit Mut und Feuer zur Glanzleistung des Tages und wohl auch des ganzen Festes, zur Aufführung der *Missa Tu es Petrus* von Palestrina, eines Werkes von klassischer Schönheit und idealem Ebenmaß, voll Wohlklang und Feuer, bei dessen Vortrag die sechs Stimmen, voran die beiden Soprane, in edlem Wettstreite um die Palme rangen. — Bei dieser Teilung der Stimmen gelang es auch dem bisher etwas in den Hintergrund getretenen Alt, sich zur vollen Geltung zu entwickeln, während der eine der beiden Soprane mit etwas dunklerem Kolorit gegen seinen in hellem Metallglanze strahlenden Partner merklich zurücktrat. In stets brillanter Verfassung zeigte sich der Baß, stets sowohl bei vierstimmiger als auch mehrstimmiger Besetzung merklich hervortretend und dem Stimmengefüge ein solides Fundament bietend; der Tenor trat an Kraft etwas in den Hintergrund, bot aber viel Glanz und löste die in der Messe gebotene, nicht unschwierige Aufgabe mit schönem Erfolge. Ich glaube im allgemeinen die sechsstimmige Besetzung für ausgeglichener halten zu dürfen, als die vierstimmige, bei welcher Sopran und Baß eine prädominierende Position erhalten. Das sind Dinge, die eben nur bei ungün-

Digitized by Google

stigen akustischen Verhältnissen in Erscheinung treten und im übrigen die Qualität der glanzvollen Vorführungen des heutigen Vormittags keineswegs beeinträchtigen. Denn wenn hier auch eine kleine Unvollkommenheit in der Stimmenausgleichung zu konstatieren war, der Vortrag war dermaßen brillant, daß man unmittelbar davon hingerissen werden mußte.

Der Dirigent, der in allem ein volles Erfassen der klassischen Meßkomposition wie der interessanten Einlagen bewies, und den Riesenchor mit Souveränität zu beherrschen verstand, zeigte durchwegs eine Sicherheit der Auffassung, die ihn nie verließ und in jedem Momente das Richtige treffen ließ, und namentlich in der Wahl des Tempos, in der Steigerung und Ritardierung in so hellem Lichte erstrahlte, daß man vom ersten bis zum letzten Takte vollen und ungeteilten Beifall zollen mußte.

Und der Chor? Ich weiß nicht, ob derselbe stets mit solcher Hingebung und Vollendung zu singen versteht — dann hätte sein Ruf ihn längst ebenbürtig an die Seite des weltberühmten Regensburger Chores stellen müssen — oder ob es sich um Paradeleistungen handelt. Eines ist sicher: Der Chor zeigt eine glänzende Schulung, er verfügt über ein reizendes *Piano* wie über ein hinreißendes *Forte*, das der Dirigent neben allen Zwischenschattierungen zur rechten Zeit hervorzuholen weiß, er hängt mit aller Hingebung am Stabe des Dirigenten, und er hat sich heute in vollem Erfassen eines palestrinatischen Geistes, der den Passauer Domchor seit dem Beginn der Reform nicht verlassen hat, in eine helle Begeisterung hineingesungen, die wir von Stufe zu Stufe wachsen sahen. Zeigten anfangs Oberstimmen, namentlich die Soprane eine Müdigkeit, so schwand dieselbe mehr und mehr, die anfängliche Befangenheit zerschmolz allmählich vor dem Jubel der Begeisterung, der die stimmbegabten, wohlgeschulten Kleinen voll erfaßte, bis die herrliche Messe in dem ergreifenden *Fortissimo* des *Dona nobis* verklungen war.

Im Mittererschen Graduale erklang zum erstenmal sieghaft das hohe *g* der Soprane: im Stehleschen Offertorium folgte der Chor bis ins Kleinste den Intentionen des Komponisten, der in seiner Weise den ergreifenden Text dramatisch zu illustrieren verstanden hat.

Das Programm des heutigen Nachmittags bot in vorzüglicher Auswahl und wirkungsvoller Zusammenstellung kurze Kompositionen alter und moderner Meister, die nach jeder Richtung, namentlich der Art und Weise, wie sie vollendet vorgetragen wurden, als Glanznummern bezeichnet werden können. Es ist staunenswert, mit welcher Sicherheit sich der Chor sofort in jeden Text hineinzuleben verstand. Ich mußte direkt an die bekannten Verwandlungskünstler denken, die im Handumdrehen eine andere Miene aufzusetzen und andere Physiognomien anzunehmen verstehen. Die Texte, sie waren von einer inneren Verschiedenheit, die oft diametrale Gegensätze aufwies; im allgemeinen herrschte das ernste Moment vor und die tiefergreifende Stimmung der Fastenzeit und Charwoche kam mit klassischen Nummern von Orlando, Ett, Ebner, Witt, Palestrina und Asola in vollem Erfassen zu vollkommenem Ausdrucke; daneben leuchteten das *Ecce concipies* von Handl, das *Salve Regina* von Pet. Griesbacher als prächtig illustrierte marianische Texte in helleren Farben, der Engelsang *Gloria in excelsis* mit dem ebenso einfachen als hinreißenden *Alleluja* weckte weihnachtliche Stimmung und der Chor, offenbar angefeuert von dem Erfolg der vorausgegangenen Vorführungen, insbesondere der vormittägigen Festmesse, sang sich immer mehr in Begeisterung, so daß der Glanz der Leistungen von Stufe zu Stufe zunahm, und ich konnte, als die letzte Nummer, das *Benedicta sit sancta Trinitas* mit dem herrlichen *Alleluja* in sieghaftem *Fortissimo* verklungen war, auf allen Mienen neben der Begeisterung das Bedauern lesen, daß die nach jeder Richtung interessante Vorführung zu Ende war. Das ist das höchste Lob, das wir dem Programm wie den Leistungen des Chores spenden können.

* * *

Am 4. August. Das vierstimmige Requiem für Männerchor von Deschermeier, womit der Chor der Alumnen unter persönlicher Leitung des Hochwürd. Herrn Domkapellmeisters Bachstefel heute den Reigen der musikalischen Vorführungen eröffnete, ist eine schulgerechte, größtenteils homophone Komposition mit geringen thematischen Ansätzen, ein Werk, das keinerlei Schwierigkeiten, aber einem strebsamen Chore Gelegenheit zu würdigem, andächtigem Vortrage ohne besondere Vorbereitung und Probe bietet. Die Komposition wurde recht wacker gesungen und gewährte in ihrem dumpfernsten Kolorit eine Abwechslung, in dem alle Sparten kirchlicher Komposition umfassenden Programm.

Das auf 9 Uhr angesetzte Pontifikalamt ist insoferne von prinzipieller Bedeutung, als zum erstenmal auf einer Generalversammlung des Cäcilienvereins das große Orchester zugelassen wurde, nicht als ob dasselbe *ex officio* ausgeschlossen wäre, sondern weil eben der Passauer Domchor seit Jahren mit Erfolg diesen Stil betätigt und auch heute in der Vereinigung seines riesigen Gesangschores mit einem ebenbürtigen Militärorchester ein Ensemble schuf, wie es schöner kaum gedacht werden kann. Die zu dieser musikalischen Verbrüderung ausersehene Festmesse ist die *Missa festiva in hon. S. Josephi* für Soli, 4-, 6- und 8stimmigen Chor mit Orchesterbegleitung von dem Schöpfer diverser bekannt und beliebt gewordener Orchestermessen, dem Wiener Hofkapellmeister an der Stephanskirche A. Weirich. Referent ist dieser Meßkomposition schon an anderer Stelle begegnet und hat heute sein damals gefälltes Urteil vollauf bestätigt gefunden. Ein ziemlich zahmer, größtenteils homophoner, mit Ausnahme des glänzenden *Osanna* und des Anfangsmotivs im *Agnus* auf kontrapunktische Zutaten fast völlig verzichtender, nur zaghaft modulierender und in bezug auf Chromatik wenig ausgreifender Vokalsatz, der dem altklassischen Stil viel näher steht, als man von einer Instrumentalmesse vermuten sollte, umrahmt von einem reichen, doch nicht erdrückenden Instrumentalsatze.

Digitized by Google

Das ist die Signatur dieser Messe, die ganz gut auch von mittleren und kleineren Chören aufgeführt werden könnte, wenn der Autor nicht zu dem fatalen Mittel der Stimmenteilung bis zur Achtstimmigkeit gegriffen hätte. Wie es kommt, daß der Komponist bei den beschränkten chromatischen und kontrapunktischen Mitteln trotzdem in längeren Sätzen, wie im *Credo,* keine Langweile aufkommen läßt, das liegt in einem gewissen Geschicke, mit dem er zwischen Instrumental- und Vokalsatz, Ober- und Unterstimmen, Chor und Unisono, *Piano* und *Forte* stets zur rechten Zeit zu wechseln weiß. Und der Chor verstand es, trotz der vorausgehenden Anstrengung nur wenig Ermüdnng zeigend, in prächtigem Ensemble mit dem vorzüglichen Orchester unter Domkapellmeister Bachstefels erst hier in vollem Lichte erstrahlender Leitung, den Intentionen des anwesenden Komponisten vollauf gerecht zu werden.

Manche glauben eine gewisse Indiskretion des Orchesters, speziell der Pauken, an einigen Glanzstellen, so im Anfang des *Credo,* im *Dona nobis* etc. sowie eine gewisse Hast und Übertreibung im Tempo, speziell im Adagiosatze des *Benedictus* tadeln zu müssen. Das mögen Chorregenten und Sänger sein, die über glänzende Akustik verfügen; der Passauer Dom aber verträgt kein so langsames Tempo, mit dem man etwa in dem für Kirchenmusik ideal veranlagten Regensburger Dom in der Charwoche die bekannten Soloquartette mit ihrem unbeschreiblichen Reize verklingen lassen kann. Und damit komme ich auf einen fühlbaren Mangel im Passauer Programm, einen Mangel, den wir sicher auch auf Rechnung der akustischen Verhältnisse zu setzen haben. Wir haben nämlich die drei Tage hindurch kein einziges Solo, kein Soloquartett, keinen Halbchor gehört. Die Tempi aber finde ich etwa mit Ausnahme des *Ave verum, Bonum est,* des *Benedictus* der Weirich-Messe und des *Agnus Dei* der Griesbacherschen Litanei durchwegs gerechtfertigt. Das Graduale von Mitterer und das bekannte vielgesungene Offertorium *Inveni David* von Haller stachen in ihrer Art von den übrigen Meßteilen etwas ab, aber sicher nicht zu ihrem Nachteile.

Die Schlußproduktion am Nachmittag des 4. August brachte neben dem einfachen, gefälligen und kirchlich würdigen eucharistischen Responsorium *Adoremus* von J. Meuerer die im Wittschen Lapidarstile geschriebene Lauretanische Litanei von Griesbacher (Op. 102, nicht 82), von welcher Dr. Haberl in der *Musica sacra* sagt, daß sie unter den existierenden Litaneien in erster Reihe rangiert. Der so ungemein fruchtbare, in allen Stilarten gewiegte Autor versteht es, den diffizilen Litaneientext mit seinen oftmaligen Wiederholungen mit ganz wenig Ruhepunkten in großzügigem Aufbau und steter Steigerung bis zu einem Höhepunkte zu führen, der bei *Regina Angelorum* in letztem Ansturme unter gleichzeitigem Aufwand packender harmonischer und kontrapunktischer Mittel bis zu hinreißender Wirkung sich entfaltet und in der glänzenden Schlußinvokation *Regina Sacratissimi Rosarii* gipfelt, worauf sich die Stimmen in schönem Flusse zur Ruhe senken zu dem innig flehenden *Agnus,* mit dem die Litanei würdig abschließt.

Das schöne Werk hat bei dem begeisterten Vortrag mächtigen Eindruck gemacht und ich habe es in meine eigenen Ohren gehört, als ein begeisterter Zuhörer dem vom Vortrage entzückten Komponisten ins Ohr flüsterte: „Sie haben den Vogel abgeschossen."

Aber noch harrte des unermüdlichen Chores eine letzte Riesenaufgabe, die Wiedergabe des Filkeschen *Te Deum* mit vollem Orchester. Die Erwartungen waren aufs höchste gespannt und Filkes zahlreiche Anhänger hofften auf einen Sieg moderner Instrumentalmusik. Aber wie es oft geht, daß ein vielbewundertes Gemälde plötzlich an seinem Reize einbüßt, sobald es an der Seite ebenbürtiger Kunstwerke in einer Galerie hängt, so erging es hier in dieser Generalausstellung kirchenmusikalischer Tongemälde. Referent bekennt sich als begeisterter Anhänger moderner Chromatik und will derselben auch in der Kirchenmusik gar keine Schranken gesetzt wissen, als die allgemeinen, vom ästhetischen Standpunkte aus gebotenen.

Und doch war er von Filkes *Te Deum* enttäuscht. Auch die Vertreter der Hypermoderne huldigen immer noch einem gewissen Tonalitätsprinzip, selbst wenn sie auf dem alleräußersten Standpunkte der Verwertung aller tonalen Vorzeichen stehen. Zuerst will man sich doch in einer Tonart etwas heimisch fühlen, bevor man sie wieder verläßt. Wenn ich einem Kreise von Zuschauern irgend ein Künstleralbum vorführen will, so sollte ich doch ein Bild solange den Blicken exponieren, bis ich auf allen Mienen das Verständnis lese und den Wunsch: „So, jetzt wenden Sie um." Wenn ich aber in eiliger Hast Blatt auf Blatt umwende, ob das Publikum nun etwas sieht oder nicht, so wird keiner befriedigt nach Hause gehen. Und wenn ich, um das Gleichnis ins Musikalische zu übertragen, bevor ich eine Tonart noch so recht aufgefaßt habe, schon wieder mit einer anderen geplagt bin, zu deren Erfassung mir ebensowenig Zeit gelassen wird, und wenn dieser sinnverwirrende Wechsel 200 Takte lang vom ersten bis zum letzten Takte fortgesetzt wie ein Schwarm Hornisse uns umflirrt, so sind wir zuletzt aufgeregt, aber nicht befriedigt.

Filkes *Te Deum* ist zu unruhig. In schillernden Farben ziehen kaleidoskopartig rauschende Akkorde an uns vorüber ohne Ruhepunkt, und meist auch ohne Zusammenhang mosaikartig aneinandergeschachtelt, ohne einheitliche Verbindung und großzügigen Aufbau, ohne tieferes Erfassen des liturgischen Textes, der für das ergreifende *Te ergo quaesumus* eine ganz andere Färbung erfordert hätte, als die auch hier instrumental behandelten Singstimmen mit der unmotivierten Wiederholung des einzigen Wortes *redemisti* es zuwege brachten. Das Chroma darf nie Selbstzweck sein — sonst haben wir es, wie in einem modernen Gemälde, mit einem ausgeschütteten Farbenkasten zu tun, wofür dem normalen Menschen das Verständnis fehlt — es muß immer nur Mittel zum Zweck bleiben. Das ist das Prinzip, das in der vorliegenden Komposition verleugnet ist zum Schaden derselben. Im übrigen wissen wir des Komponisten vorzügliche Instrumentationskunst bestens zu würdigen und die Wiedergabe dieser und der letzten Programmnummer, eines

Digitized by Google

äußerst gefälligen, glänzend instrumentierten *Tantum ergo* von V. Goller gestaltete sich durch edlen Wettstreit zwischen Stimmen und Orchester zu einem Triumph des Domchores, der, hätten wir uns nicht in den geheiligten Räumen eines Gotteshauses befunden, sicher im Hinblick auf die Gesamtleistungen der drei Festtage allgemeinen, donnernden Applaus ausgelöst hätte.

Summa summarum: Ich habe noch nie eine Generalversammlung mitgemacht, die eine so allgemeine Befriedigung hätte, wie die diesjährige in Passau, und dazu haben sicher nicht nur die äußeren Reize der Prachtstadt, die gute Aufnahme und Verpflegung all der aus weiter Ferne herbeigeeilten Gäste, die wohlgelungene, unvergeßliche, mit südlichen Reizen ausgestattete venetianische Nacht und das brillante Feuerwerk beigetragen, sondern auch die imposanten Leistungen des Domchores, die ein Ruhmesblatt bedeuten in der Musikgeschichte der Bischöflichen Residenzstadt Passau."

* * *

Am letzten Tage der Generalversammlung wurde früh 7 Uhr durch den Hochwürd. Herrn Generalpräses, Prälat Haberl-Regensburg, ein *Requiem* für die verstorbenen Mitglieder des Vereines im hohen Dome abgehalten, während um 9 Uhr Se. Gnaden der Hochwürd. Herr Bischof Dr. Sigismund Felix Freiherr von Ow-Felldorf ein feierliches Pontifikalamt zelebrierte. Anschließend hieran folgte im großen Kgl. Redoutensaale die zweite geschlossene Mitgliederversammlung, die sich eines ausgezeichneten Besuches zu erfreuen hatte.

Hochwürd. Herr Generalpräses Haberl eröffnete gegen 11 Uhr die Versammlung und machte aufmerksam, daß der Hauptgegenstand der heutigen Tagesordnung die Vornahme der Wahl des Vereinspräsidiums sei. Als Wahlkommissär wurde hierauf einstimmig Hochwürd. Herr Professor Dr. Müller-Paderborn gewählt, als Zeugen der Wahlprüfung die Hochwürd. Herren Diözesanpräses Gruber-Meran und Chorregent Kuhn-Frauenfeld (Schweiz).

Während der Zeit der Wahlprüfung erstattete Hochwürd. Herr Domkapellmeister Dr. Widmann-Eichstätt einen mit größtem Interesse entgegengenommenen Vortrag über „Phrasierung", und zwar nicht über Phrasierung in der ganzen Musik, sondern nur für den Teil der klassischen Polyphonie, indem er die einzelnen Grundregeln der Phrasierung eingehend erläuterte.

Nach dem hierauf bekanntgegebenen Wahlprotokoll wurden 23 Kandidatenlisten der Diözesanpräsides abgegeben. Gewählt wurde als Generalpräses nach einstimmigem Vorschlag aus diesen Kandidatenlisten (durch die gegenwärtigen und stimmberechtigten Vereinsmitglieder) per Stimmzettel mit 102 von 106 abgegebenen Stimmen der seitherige Generalpräses Hochwürd. Herr Prälat Haberl-Regensburg. Unter fast endlosem Bravo erklärte der Gewählte tiefgerührt, die Wiederwahl „in Gottes Namen" annehmen zu wollen. Per Akklamation wurden sodann gewählt als 1. Vizepräses Hochwürd. Herr Professor Dr. Müller-Paderborn, als 2. Vizepräses Hochwürd. Herr Propst Mitterer-Brixen. Beide erklärten sich zur Annahme der Wahl bereit.

Die Versammlung beschloß sodann einstimmig, anläßlich des heutigen 6. Jahrestages der Wahl des Papstes Pius X. eine Depesche an den Heiligen Vater abzusenden, in der ihm fortdauernder Gehorsam und stete Liebe der Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins gelobt werden soll.

Ein weiter in Aussicht gestellter Vortrag, der wegen vorgerückter Zeit nicht mehr gehalten werden konnte, soll später im Vereinsorgan veröffentlicht werden.

Mit dem Hinweis auf die heute nachmittags nach der für 3 Uhr anberaumten kirchenmusikalischen Schlußfeier stattfindende öffentliche Schlußversammlung im Kgl. Redoutensaale und mit der Bitte, zu dieser letzten Versammlung noch recht zahlreich zu erscheinen, weil auch der Hochwürd. Herr Bischof Dr. Sigismund Felix Freiherr von Ow dieselbe noch mit seinem gütigen Besuche beehren wird, erklärte der Hochwürd. Herr Generalpräses die Versammlung kurz nach ½1 Uhr für beendet.

* * *

Nach der vom Hochwürd. Herrn Bischof Dr. Sigismund Freiherr von Ow-Felldorf heute nachmittags 3 Uhr in der hohen Domkirche abgehaltenen Schlußandacht vor ausgesetztem Allerheiligsten, verbunden mit kirchenmusikalischen Aufführungen, vereinigten sich die Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins und die sonstigen Freunde desselben zur öffentlichen Schlußversammlung im Kgl. Redoutensaale. Auch dieser Versammlung wohnte Se. Bischöfl. Gnaden bei.

Mit tiefgerührter, zuweilen tränenerstickter Stimme bemerkte der Hochwürd. Herr Generalpräses Prälat Haberl in seiner die Versammlung eröffnenden Ansprache, daß für ihn jetzt das Schwerste gekommen sei, der Abschied. 50 Jahre seien es nun, daß er nicht mehr nach Passau gekommen sei, und dieser Gedanke habe ihn während der letzten Tage gar viel beschäftigt. Den aufrichtigsten herzinnigsten Dank zollte Redner sodann vor allem dem Hochwürd. Herrn Bischof, der schon in Regensburg ein sehr bewährter Freund und Berater des Herrn Generalpräses war, hier habe sich der Hochwürd. Herr noch mehr des Vereinsvorsitzenden angenommen. Herzlichster Dank dem Bischofe für das Wohlwollen, das er dem Cäcilienverein entgegenbrachte, namentlich während der letzten Tage. Ihm also den besten Dank, ein aufrichtiges „Vergelt's Gott!" (Lebhafte Zustimmung!) Nicht minderen Dank auch dem hiesigen Lokalkomitee, dem Hochwürd. Herrn Dompropst Dr. Röhm und hauptsächlich dem Hochwürd. Herrn Domkapitular und Geistl. Rat Rosenlehner, der all seine Kräfte zum guten Gelingen des Ganzen eingesetzt habe. Gleichen Dank zollte Redner wiederholt dem Leiter der musikalischen Veranstaltungen der diesjährigen Generalversammlung, Hochwürd. Herrn Geistl. Rat und Domkapellmeister Klemens Bachstefel, der seine Sache wirklich ausgezeichnet gemacht habe, der unentwegt an die schwierigsten Sachen heran-

Digitized by Google

getreten sei. Dank auch seinen Sängern. „Die besten Kräfte in der ganzen katholischen Welt für einen Kirchenchor sind in Passau!“ Das sei namentlich auch dem hochseligen Herrn Bischof Heinrich zu danken. Weiteren Dank dem Hochwürd. Domkapitel für die so eifrige Anteilnahme besonders an allen kirchlichen Veranstaltungen der letzten Tage. Mit besonderer Freude dankte der Herr Generalpräses dann noch Herrn Bürgermeister Hofrat Muggenthaler sowie der ganzen Einwohnerschaft Passaus für den so liebenswürdigen Empfang, für die Bereitstellung der Quartiere, für die Beflaggung der Häuser und nicht zuletzt für den geradezu bezaubernd schönen Beleuchtungsabend am vergangenen Dienstag. Aufrichtigsten Dank all denen, die gerade zur Veranstaltung dieses wunderbaren Effektes beigetragen und die bei der Durchführung desselben mitgewirkt haben, die Privatpersonen usw.

Anschließend hieran äußerte sich der Hochwürd. Herr Prälat Haberl noch in kurzen Worten über das musikalische Programm der letzten Tage, wobei er nochmals dem Hochwürd. Herrn Domkapellmeister Geistl. Rat Bachstefel, für die Durchführung dies so vielseitigen und umfangreichen Programms dankte. Dabei richtete Redner an alle Chorregenten die Mahnung, stets eifrig und mit heiligem Ernste ihre Pflicht zu tun. Ihr Prinzip hinsichtlich der kirchenmusikalischen Aufführungen sei: „Würdig, aufmerksam und andächtig.“ Das übe dann sicher auch seine Wirkung auf die Sänger aus. Sehr begrüßenswert sei es auch gewesen, daß der Domchor das ganze Programm allein übernommen habe; dadurch sei ein gewisser Konkurrenzkampf, wie er vielleicht schon da und dort zutage getreten sei, ausgeschaltet geblieben. Die Durchführung des Programms sei ideal schön gewesen.

Ob innerhalb 5 Jahren eine Generalversammlung werde sein können, ist noch nicht bestimmt. Jedenfalls werde Redner sich Mühe geben, die nächste Generalversammlung, wenn möglich, schon in 2 Jahren in Norddeutschland abzuhalten.

Mit dem Wunsche, daß alle Mitglieder des Vereins treu seinen Bestrebungen und treu der heil. Cäcilia bleiben möchten, daß sie die guten Eindrücke dieser Generalversammlung bewahren und für sich im einzelnen Wirkungskreise durch Wort, Gesang und Tat, sowie auch durch Gebet und durch Sammeln der Leute in den verschiedenen Gemeinden zum Gesangsunterrichte weiter verfolgen möchten, rief der Hochwürd. Herr Generalpräses allen Versammlungsteilnehmern ein herzliches „Behüt Sie Gott!“ entgegen.

Hochwürd. Herr Professor Dr. Müller-Paderborn als erster Vizepräses brachte unter begeisterter Zustimmung der Versammlung dem Hochwürd. Herrn Generalpräses Prälat Haberl den herzlichsten Dank entgegen für die umsichtige Leitung der Generalversammlung und für seine viele aufgewendete Mühe. Der Verein sei hocherfreut, Prälat Haberl wieder an seiner Spitze zu sehen. Ehe die diesjährige Generalversammlung auseinandergehe, sei dem Wunsche Ausdruck gegeben, daß man sich zur nächsten Versammlung mit dem bisherigen Generalpräses in Norddeutschland treffe und zwar „In alter Liebe und Treue!“

Zum Schlusse beehrte auch der Hochwürd. Herr Bischof die Versammlung mit einigen zu Herzen gehenden Abschiedsworten. Er empfinde die innigste Freude über die letzten schönen Tage in Passau, und wenn so vielen gedankt worden ist, so wolle er noch danken allen denen, die zu dieser Versammlung hierhergekommen sind, der Vorstandschaft des Allgemeinen Cäcilienvereins dafür, daß sie Passau zum Orte der heurigen Tagung gewählt hat. Se. Bischöfl. Gnaden dankte für all das Gute und Schöne, für all die Anregung und Förderung, die aus der Generalversammlung für die Teilnehmer an derselben hervorgegangen ist. Mögen diese Tage insbesondere auch für die Diözese Passau nicht fruchtlos vorübergegangen sein, möge das Bistum Passau vor allem stets voranschreiten in der Pflege der heiligen Musik und der heiligen Liturgie. Allen Versammlungsteilnehmern wünscht der Hochwürd. Herr „fröhliche Heimkehr“ mit dem weiteren Wunsche, daß sie wieder einmal nach Passau kommen möchten, es sei das uns Passauern immer eine große Freude. Möge auch Generalpräses Haberl noch recht lange an der Spitze des Allgemeinen Cäcilienvereins stehen, so daß wir ihn noch oft an seiner bisherigen Stelle begrüßen können. „Herzliches Lebewohl und so Gott will, auf Wiedersehen ein andermal!“

Mit Erteilung des Bischöfl. Segens an die Versammlungsteilnehmer und dem Gruße „Gelobt sei Jesus Christus!“ wurde sodann die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins geschlossen.

Mögen all die Erwartungen, die auf sie gesetzt worden sind, erfüllt worden sein, möge all das, was die Versammlung nach den verschiedensten Richtungen geboten hat, reiche Früchte tragen zur Ehre Gottes und der heil. Cäcilia! Mögen sich aber auch die Teilnehmer an der 19. Generalversammlung stets gerne an die wenigen hier verlebten Tage zurückerinnern und mögen sie alle wiederkommen, wenn wieder einmal der Allgemeine Cäcilienverein in unserer schönen Dreiflüssestadt tagen sollte.“

Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

(Schluß aus Nr. 9/10, Seite 120.)

Ein ganz ähnliches Verfahren nehmen wir auf Seite 164 und folgende seines Buches wahr. Dort handelt es sich um die Deutung der sogenannten Romanusbuchstaben. In der lückenhaft auf uns gekommenen mittelalterlichen Lehre muß uns jede genauere Erklärung höchst willkommen sein; Dom Mocquereau selbst empfindet ja und betont (Nr. 69) das Unbestimmte der Andeutungen in dem

Digitized by Google

Notkerschen Briefe und dem Leipziger Kodex, die er anführt. Nichtsdestoweniger verschweigt er in dieser Sache die klassische Stelle des Aribo, aus welcher hervorgeht, daß die drei Buchstaben *c, t, m* verschiedene rhythmische Dauerwerte und zwar in der Proportion von 1 : 2 resp. 2 : 4 bezeichnen. (Man sehe die Stelle nebst Erklärung in *Musica sacra* 1908, Nr. 9/10, Seite 114 nach.)

Ist es wissenschaftlich, gerade solche Stellen unberücksichtigt zu lassen, die über die Haltbarkeit der strittigen Systeme entscheiden?

Es ist überhaupt auffallend, in welchem Grade liebgewonnene Theorien gleichsam blind machen können. Hier ein Beispiel dafür.

In seinem bedeutenden Buche „Rhythmischer Choral etc." behandelt Fr. Succo ausführlich das Zustandekommen des Rhythmus durch die Tätigkeit der ordnenden Qualitäts- und Quantitätsakzente (dynamischer Akzent und Dauerunterschied). Seite 23 schreibt er von der Tonmodifikation, die er im Sinne der alten Griechen, Quantitätsakzent (Dauerakzent) nennt: „Ändert der Akzent, [d. h. das, was den Ton modifiziert] die Zeitdauer der Schwingungen, verlängert er also den Ton, so nennen wir ihn den langen und quantitierenden Akzent." Und Seite 152 lesen wir als Einleitung zur ganzen Abhandlung über die Quantitätsrhythmen: „Der erste Ton eines neuen Ganzen [einer neuen rhythmusbildenden Zeitteilengruppe] kann jedoch auch auf andere Weise [als durch den dynamischen Akzent] hervorgehoben werden. Es kann ... der Ton auch verlängt und dadurch vor den andern zu demselben Ganzen gehörenden [Tönen] hervorgehoben werden. Wir erhalten so Rhythmen, welche nur auf dem Quantitätsakzent beruhen, d. h. Quantitätsrhythmen." Gestützt auf diesen Quantitätsakzent betrachtet Succo dann in mehr als 200 Seiten nur quantitierende d. h. auf dem Dauerunterschied beruhende Versfüße und Takte. Wer könnte da, sollte man glauben, im Zweifel sein über die Natur dieses Quantitätsakzentes, eine Natur, die übrigens schon durch den Namenbestandteil „Quantität" (im Sinne der Silbenquantität, Silbendauer) genügend ausgedrückt ist? Und doch schreibt (Gregorian. Rundschau 1909, Nr. 2, Seite 18) P. Vivell in seinem Referat über Succo: „Hierauf geht er zum Quantitätsakzent über, der nicht in einer Verschärfung des Anfangstones der metrischen Füße, sondern im sichtbaren Aufschlagen des Fußes oder der Hand besteht." Allerdings läßt Succo, gestützt auf interessante Texte, die altklassischen Griechen das arsische und thetische Takttreten zur klaren Auffaßbarmachung ihrer nur auf der Quantitätsverschiedenheit beruhenden Rhythmen zu Hilfe nehmen; aber beruht denn deshalb der Quantitätsakzent nicht mehr auf der Quantität (Dauer), besteht er deshalb im sichtbaren Aufschlagen des Fußes?

Es hat beinahe den Anschein, als ob nunmehr zur Rettung des lieben Gleichmaßes der Choralnoten *à tout prix* selbst die Erwähnung der Namen und Begriffe „Dauer und Dauerverschiedenheit" vermieden werden soll.

Ist das hier beleuchtete oratoristische Verfahren ein wissenschaftliches? Wie drollig nimmt sich da die Äußerung der *„Rassegna gregoriana"* (1909, Seite 101) aus, welche die in *„Musica sacra"* erscheinenden „Randglossen" im vornherein schon als wertlos erklärt, weil dieselben sich dem Oratorismus entgegenstemmen, „der einzigen Choralwiederherstellung, welche die Wissenschaft auf ihrer Seite hat!"

Nach all diesen Konstatierungen muß man leider die an die Spitze dieses zweiten Artikelteiles gestellte Frage ebenso zweifelnd wiederholen: Ist unter so gearteten Umständen auf eine gegenseitige Verständigung zu hoffen?

Begeben wir uns auf ein rein praktisches Gebiet; besehen wir uns einige **Vortragsregeln der Oratoristen.** — Unter den Neuerungen auf diesem Gebiete fallen besonders drei auf: 1. Die erste Note bietet den rhythmischen Stützpunkt für die Gruppe; sie erhält (bei den praktischeren Oratoristen) den dynamischen Akzent. — 2. Die verlängerte Note ist als eine das Wort und die Tongruppe abschließende und trennende aufzufassen. „Es darf deshalb z. B. die letzte Note einer Notengruppe vor einer neuen Silbe im selben Worte niemals gedehnt werden. Es würden dadurch die Silben auseinandergehalten, als ob sie zu verschiedenen Wörtern gehörten". — 3. Man dehne ja nicht die Tonsilbe eines Wortes, d. h. die Note über dem Wortakzent.

Die unter 1. erwähnte Anschauung verdankt ihr Entstehen einer Verwechslung, die mit der von Dom Pothier bezüglich des Begriffs vom Rhythmus gemachten einige Ähnlichkeit hat. Dort handelte es sich eigentlich um Abgrenzung von Phrasen und Phrasenteile, hier ist die Abgrenzung von Wörtern resp. Tongruppen im Spiel.

Allerdings unterscheiden sich die Wörter und Tongruppen voneinander durch einen kleinen Impuls, den die erste Silbe und die erste Note schon dadurch natürlicherweise erhalten, daß auf die unbestimmbare Pause, die nach dem vorhergehenden Wort (Tongruppe) eingetreten ist, ein neuer Ansatz gemacht werden muß; aber dieser Impuls ist an und für sich nicht der für den Rhythmus belangreiche dynamische Akzent. Beim Wort ist trotz des Anfangsimpulses die davon betroffene erste Silbe nicht notwendigerweise die sogenannte Tonsilbe und ebensowenig ist in der Tongruppe die betreffende Note immer gerade der wichtigste und mit dem dynamischen Akzent zu belegende Ton. Die tägliche musikalische Erfahrung lehrt uns dies. Der Platz des dynamischen Akzents wird in der Melodie durch ganz andere Umstände, besonders durch die Dauerverhältnisse der Noten bedingt. Wie die erste Silbe des Wortes, kann allerdings auch die erste Note der Tongruppe den dynamischen Akzent tragen, aber wenn dies der Fall ist, so geschieht es nicht, weil sie die erste Note der Gruppe ist. Regelmäßig die erste Note einer Tongruppe als die dynamisch-rhythmisch wichtigste anzusehen, ist daher eine ganz mechanische und willkürliche Auffassung, die durch den

Digitized by Google

angenommenen Gleichwert aller Noten eingegeben wurde, ein System, bei dem eben keine genügenden innerlichen Anhaltspunkte für die Bestimmung des Platzes des dynamischen Akzents gegeben sind.

Was die unter 2. erwähnte Anschauung über die Schluß- und Trennwirkung der Dehnung betrifft, so soll nicht geleugnet werden, daß die Notenverlängerung eine solche Wirkung unter Umständen auch haben könne, aber es muß geleugnet werden, daß sie dies überall tut, wo sie vorkommt. Die altklassischen Griechen und Römer unterschieden in einem und demselben Worte genau die langen Silben von den kurzen; ihrem Empfinden nach schnitt die in der Mitte eines Wortes stehende Länge (z. B. das lange *ā* in *āviārius*) dieses Wort nicht entzwei; sie faßten die so geartete Silbenzusammensetzung mühelos als ein Wort auf. Sollte gegenwärtig unser synthetisches Auffassungsvermögen in Verfall geraten sein, daß man uns nicht mehr soviel zutraut? Unsere ganze Musikpraxis, die Werke all unserer großen Komponisten, bei deren Melodien wir auf Schritt und Tritt längere Noten mitten unter kürzeren zu einer geeinten Gruppe zusammengefügt erblicken, zeigen, wie unberechtigt die oratoristische Auffassung ist.

Ebenfalls im Gegensatze zur gesamten Gesangspflege werden wir in der 3. Vorschrift gewarnt, im Choral ja nicht die Tonsilbe eines Wortes zu dehnen.

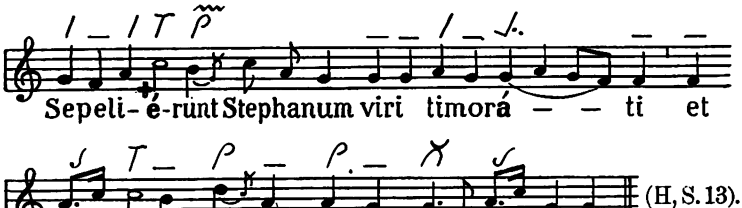
Ein mit diesen drei Regeln übereinstimmendes Verfahren wird als ungregorianisch verpönt.

Was sagt nun der Choral selbst zu derartigen Regeln? Lassen wir ihn sein praktisches Urteil abgeben zunächst über das letztgenannte Verbot, das die Dehnung der Tonsilbe betrifft.

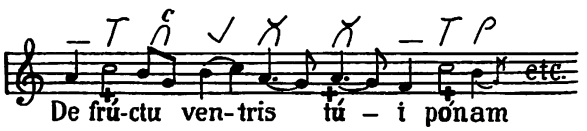
Ich entnehme die Neumenbeispiele den Dechevrenschen Werken und bezeichne mit H das Hartkersche Antiphonar (10. Jahrhundert) mitgeteilt in des Autors *„Les vraies mélodies grégoriennes“*, mit T die Neumentafel im selben Werke Seite 99 u. folg., mit M die neumierten Wechselgesänge zu 30 Messen im 3. Band der *„Etudes de science musicale“*, mit E die Beispiele aus dem 2. Band desselben Werkes.

Was die Choralkomponisten von dem Verbot der Dehnung der Tonsilbennote hielten, zeigen unzählige Stellen, die wie die folgenden zwei Antiphonen zum *Magnificat* (in Hartkers Antiphonar) geartet sind:

I.



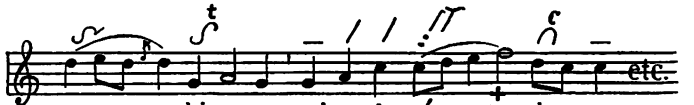
(H, S. 13).

II.

(H, S. 12).

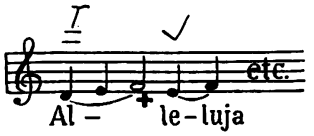
Die Note der Tonsilbe in *sepelierunt, fecérunt, súper, frúctu, túi, pónam* ist mit dem Strichlein, d. h. mit dem Längezeichen versehen, also lang. Zudem ist die Tonsilbe in *timoráti* durch ein Melisma von 4 Noten tatsächlich gedehnt, obwohl, sonderbar genug, oratoristischen Aussagen zufolge, eine mehrnotige Gruppe die Silbe nicht dehnen soll. Siehe ferner: *impérium, roráte, jubiláte, nóbis* in den nächsten Beispielen.

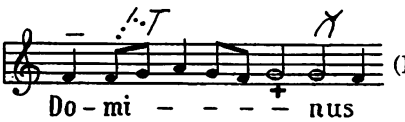
Und wie verhalten sich die ältesten Neumenkodizes bezüglich der abschließenden und trennenden Wirkung der Länge? (Vergl. Regel 2).

III.

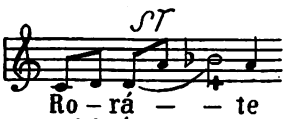


(M, S. 211).

IV.

(T, Nr. 51).

V.

(M, S. 273).

VI.



(M, S. 203 u. 245).

VII.

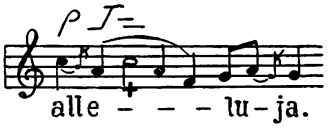
(T, Nr. 120).

Die mit einem Kreuz bezeichneten Noten sind durch das Strichlein *(Episema)* als lang angegeben, sie befinden sich aber am Ende einer Tongruppe vor einer neuen Silbe desselben Wortes. Ganz gegen die angebliche gregorianische Regel!

Digitized by Google

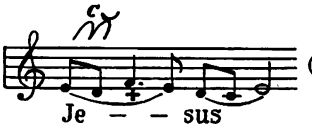
Die Beispiele V und VI sind zugleich Beweise gegen die erste oratoristische Regel, daß nämlich der Anfangston stets die wichtigste, akzenttragende Note der Tongruppe ist. Am klarsten ersieht man dies bei der Silbe *„ra“* in *„Rorate“*: das Achtel, welches hier die Gruppe anfängt, wird kein Musiker als die rhythmische Hauptnote gegenüber der langen Endnote behandeln. Dasselbe gilt von dem Achtel, mit dem die Silbe *„mi“* im Beispiel V anhebt: die beiden Achtel sind auftaktig als zum folgenden Viertel führend aufzufassen; dieses durch die *Virga* bezeichnete Viertel und die Halbnote am Ende der Silbe sind rhythmisch offenbar die wichtigeren. Bezüglich der Erfahrungstatsache, daß größere Dauerwerte zwischen kleineren Werten naturgemäß den Akzent an sich ziehen, sehe man Mathis Lussy *„Le rhythme musical“* (1897) Seite 34 nach.

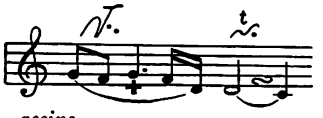
Zur Klärung der rhythmischen Bedeutung der Anfangsnote einer Tongruppe füge ich noch einige Beispiele aus den Neumenkodizes bei. Schon das Vorkommen des Längezeichens auf der zweiten *Virga* des *Podatus* (┘ d. h. ♩ 𝅗𝅥) fällt hier ins Gewicht.

VIII.

(T, Nr. 22).

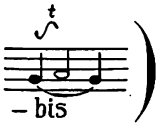
Hier ist die erste Note von *„le“* sicher auftaktig und zum zweiten akzentuierten Ton hinführend. Auch in den folgenden Formen des *Climacus*, *Porrectus* und *Torculus* ist der erste Ton nicht die rhythmische Hauptnote, sondern es ist dies der durch das *Episema* verlängerte:

IX. *Climacus* (E, S. 344).

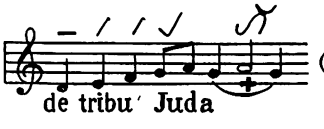
X. *Porrectus*

(T, Nr. 116.)

XI.

(T, Nr. 123).

Bezüglich des *Torculus* liest man: „Man hüte sich bei dieser Figur den Hauptnachdruck auf die zweite, statt auf die erste Note zu legen.“ Dem gegenüber prüfe man den natürlicherweise auf der zweiten Note stehenden Akzent beim *Torculus „nobis“* im Beispiel III. Die zweite Note ist mit dem Längezeichen *t* versehen:



Ganz den gleichen Fall sehen wir im folgenden Beispiel:

XII. *Torculus*

(T, Nr. 81).

und dieser so rhythmisierte *Torculus* kommt in den Neumenkodizes sehr oft vor.

Die oratoristischen Vorschriften und Verbote insofern sie Allgemeingültigkeit beanspruchen, finden also keineswegs ihre Bestätigung im gregorianischen Gesang selbst; und wir sehen wieder einmal mehr, daß der Choral sich nicht vom gemeinsamen Gebiet der Musik absondert: er ist Musik.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N.-Y. Ludwig Bonvin, S. J.

Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

I. Bücher und Broschüren: Haydn-Zentenarfeier in Wien. Der glänzende Verlauf der Gedenkfeier zu Joseph Haydns 100. Todestage, welche in Verbindung mit dem dritten musikhistorischen Kongresse in Wien, Ende Mai 1909, abgehalten wurde, ist noch in allgemeiner Erinnerung. Die inhaltsreiche Festrede, welche Universitätsprofessor **Dr. Guido Adler** als Einleitung zur Zentenarfeier hielt, ist nunmehr als Sonderdruck aus der vorbereiteten großen Kongreßpublikation erschienen. Das gut ausgestattete Heft wird durch Artaria & Co. in Wien und Breitkopf & Härtel in Leipzig ausgegeben und ist auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen. Preis 90 ₰.

Praktische Winke zur Einführung der neuen Choralbücher von **Otto Drinkwelder** aus der Gesellschaft Jesu. Innsbruck, Eugen Sibler. Preis 1 ℳ 30 ₰. In 5 Abschnitten spricht der ideale Verfasser von Seite 1—7 über die Verteilung der liturgischen Choralgesänge unter Priester und Kleriker, das Volk, den Sängerchor und den Vorsänger; von Seite 8—18 über die Teilnahme der Sänger an den liturgischen Zeremonien (Kleidung, Körperhaltung, Verneigungen usw.); von Seite 19—26 von der liturgischen Kirchensprache, den Textbüchern, und der Vollständigkeit des Textes; von Seite 27—45 über Orgelspiel zum liturgischen Choralgesang. Über die Anschauungen des Autors in diesem Punkte gäbe es viel zu sagen und zu entgegnen, besonders über die Aufstellungen und Beispiele Seite 36 fgd. Da steht wohl der Autor allein! Von Seite 46—54 werden Gedanken über den liturgischen Choralgesang in der Umgebung der übrigen liturgischen Künste (Baukunst, Skulptur, Malerei, Kirchenmusik) ausgesprochen. Drinkwelder ist bekanntlich auch Herausgeber der bei Schwann in Düsseldorf erschienenen Choralnoten-Wandtafel, die im Cäc.-Ver.-Kat. unter Nr. 3410 Aufnahme gefunden hat.

Der Chorsänger. Eine leichtverständliche, kurze und vollständige Gesanglehre mit Übungen. Von **J. Gabl.** Graz und Wien, „Styria“. 1909. Preis 90 ₰. Die 59 Seiten sagen alles klar, ver-

Digitized by Google

ständlich und leichtfaßlich, was zur Treffsicherheit notwendig ist. Seite 38—59 umfassen Intervall-Übungen.

Paul Alberdingk Thijm 1827—1904. Ein Lebensbild von **Leo van Heemstede.** Mit dem Bildnis Alberdingk Thijms. 8°. VIII und 244 S. Freiburg. 1909. Herdersche Verlagshandlung. 2 ℳ 70 ₰; gebunden in Leinwand 3 ℳ 40 ₰. Das von L. van Heemstede gezeichnete Lebensbild des am 11. Februar 1904 verstorbenen Löwener Professors Paul Alberdingk Thijm ist eine mit Liebe und Sorgfalt besorgte Ausarbeitung des von der einzigen Tochter des Verewigten pietätvoll zusammengetragenen Materials. Wir lernen daraus einen Mann kennen, der sein ganzes Leben den höchsten Idealen gewidmet hat. Er war ein treuer Freund und Erzieher der akademischen Jugend; ein in den Wissenschaften und Künsten vielbewanderter Mann; ein alle Herzen gewinnender liebenswürdiger Mensch; ein katholischer Christ vom Scheitel bis zur Sohle. Das Volk für die Kunst, die zur ewigen Wahrheit und Schönheit führt, zu gewinnen und zu begeistern, war die Hauptaufgabe seines Lebens; als Vorkämpfer der flämischen Bewegung, die dem belgischen Volke seine Sprache und Literatur sichern und erhalten will, stand er in erster Reihe. Auch mit den Gelehrten und Künstlern des katholischen Deutschland blieb er zeitlebens in reger Verbindung, und daher ist diese von einem geistesverwandten Freund und Landsmann herausgegebene, an allgemein interessanten und ansprechenden Details reiche Lebensbeschreibung mit Freuden zu begrüßen. Referent fügt bei, daß er den Verstorbenen persönlich gekannt habe, mit ihm über Kirchenmusik viel und eines Sinnes verkehrte. Siehe besonders Seite 170 und figd., wo seine Anschauungen über die großen Meister, besonders über Tinel, Gevaert, auch Rich. Strauß so kurz und kräftig wiedergegeben sind. Über die „Jüngeren" schreibt er Seite 185: „Der wahre Genius trägt die eigene Schule in sich. Zuerst entstanden die Künstler, dann die Schulen. Regellosigkeit ist indes die Pest für junge Tonkünstler, macht sie anmaßend und hochmütig — sind doch die meisten keine Genies."

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1910. 25. Jahrgang mit Porträt und Biographie Professor Dr. Hugo Riemanns. Preis in einen Band elegant gebunden 2 ℳ, in zwei Teilen (Notiz- und Adreßbuch getrennt) 2 ℳ. Max Hesses Verlag, Leipzig. Gleich seinen Vorgängern bringt auch der vorliegende Jubiläumsjahrgang ein reiches statistisches und chronistisches Material über das gesamte Musikleben Europas mit in gewohnt peinlicher Genauigkeit geprüften und in anerkennenswertester Weise ergänzten Daten, weiter einen sorgfältigst zusammengestellten Musiker-Geburts- und Sterbekalender, ein Notizbuch bzw. einen Stunden-Kalender für alle Tage des Jahres, sowie einen längeren hochinteressanten Artikel über Universitätsprofessor Dr. Hugo Riemann-Leipzig, aus der Feder des Musikschriftstellers Dr. Carl Mennicke. Das reichhaltige Adreßbuch mit den genauen Anschriften der ausübenden und schaffenden Tonkünstler, Musikschriftsteller und -Referenten, Konzertbureaus usw. in allen bedeutenden Städten in Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, Luxemburg, den Niederlanden, Belgien, Dänemark, Norwegen, Schweden, Rußland und der Türkei auf über 600 Druckseiten erhöht den Wert dieses Musikalmanachs, der sich auch noch bei vornehmer Ausstattung durch Wohlfeilheit besonders auszeichnet, um ein bedeutendes.

Mehr Freude. Von **Dr. Paul Wilhelm von Keppler,** Bischof von Rottenburg. Neuntes bis zwölftes Tausend. 8°. VI und 200 S. Freiburg. 1909. Herdersche Verlagshandlung. 1 ℳ 80 ₰, gebunden in Leinwand 2 ℳ 60 ₰, in Juchten 5 ℳ. Dieses wunderbare Buch des Hochwürdigsten Bischofes von Rottenburg hat Referent bereits zum dritten Male gelesen. Zuerst fast in einem Zuge aus Interesse und Neugierde, das zweitemal laut aus Wohlgefallen über die Schönheit der deutschen Sprache und die Tiefe der Gedanken, täglich eine halbe Stunde lang, zum drittenmal als geistige Lektüre und Meditationsstoff. Die Verlagshandlung bemerkt sehr richtig bei Erwähnung der Tatsache, daß das erste bis achte Tausend binnen 14 Tagen vergriffen war, und nunmehr das 9. bis 12. Tausend vorliegt: „Wie sich der Verfasser nach seinem eigenen Zeugnis oft fröhlich an seinen Betrachtungen geschrieben hat, so muß jeder sich fröhlich daran lesen — das Büchlein zwingt einen dazu." Für den Musiker sehr lehrreich ist das Kapitel: „Freude und Volkslied" (Seite 36—54).

100 Übungen zur Einführung in den zweistimmigen Gesang unter Berücksichtigung der Tonbildung und des Stimmumfanges für Schüler der Gymnasien und ähnlicher Anstalten von **Karl Kugler,** Gymnasialmusiklehrer. 2., verbesserte und vermehrte Auflage. Eichstätt, Anton Amberger (Gebr. Boegl). Preis 50 ₰. Die Übungen haben den Zweck, Schüler im 2. Jahre des Gesangunterrichts auf Grundlage des Dreiklangs durch selbständige Stimmführung in den zweistimmigen Gesang einzuführen, sie von der oberen Stimme unabhängiger und zur Mitwirkung im gemischten Chor sicherer zu machen. Jeder Übung ist ein Text unterlegt, damit die Schüler schon recht frühzeitig gewöhnt werden, Noten und Textreihe zugleich zu übersehen und natürlich auch an eine gute, deutliche Aussprache gewöhnt werden. Ein treffliches Mittel die beiden Stimmen rhythmisch selbständig auszubilden, sind die vielen Kanons.

Die „Gesangbildungslehre" nach Pestalozzischen Grundsätzen von Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli in ihrem Zusammenhange mit der Ästhetik, der Geschichte der Pädagogik und der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik-Pädagogik. Mit einem Bildnis Nägelis. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät, vorgelegt von **Hugo Löbmann.** Leipzig. 1908. Druck der „Germania", Berlin. Eine sorgfältige ästhetische und musikgeschichtliche Darstellung über die Bedeutung der Musik für Erziehung und Unterricht, speziell des Gesanges. Von § 4 ab (die Dissertation umfaßt 21 Paragraphen auf 92 Seiten) wird die besondere Aufgabe der Gesangbildung — Sprechkunst und Denkkunst — entwickelt, ein Arbeitsplan aufgestellt und zwar nach Pestalozzischen Grundsätzen, von Gesangsunterricht im Lehrplan der höheren Schulen und der Volksschulen gehandelt, die Entwicklung der Tonkunst im all-

Digitized by Google

gemeinen, des Gesanges als reinen Kunstgesanges und der Einwirkung Pestalozzis auf die Gesangslehre überhaupt geschildert. In § 12 ist von den Ideen Pestalozzis, wie sie in Leipzig Eingang fanden, die Rede, dann die Tätigkeit von Hans Georg Nägeli und Michael Traugott Pfeiffer besprochen und der Inhalt ihrer Gesangbildungslehre nebst Beurteilung (Vorzüge und Mängel) dargelegt. Wertvolle Bemerkungen über den heutigen Stand der Musikpflege an Gymnasien, das Ziffernsingen, das Lieder-Drillen und die zahllosen Singmethoden schließen die mit größter Sorgfalt, peinlicher Genauigkeit abgefaßte Dissertation, welche dartut, daß die Gesangbildungslehre für Volks- und höhere Schulen, für Chor- und Sologesang als höchste Aufgabe zu erreichen habe: „das in schöner Tonform gesungene Wort."

Niceta, Bischof von Remesiana als Schriftsteller und Theologe. Inaugural-Dissertation, zur Erlangung der theologischen Doktorwürde der hochwürdigen theologischen Fakultät der K. K. Deutschen Karl-Ferdinand-Universität zu Prag, vorgelegt im Juni 1907 von **Wilhelm August Patin**, K. Hofstiftsvikar am K. Hof- und Kollegiatstift St. Cajetan in München. München, J. Lindnersche Buchhandlung (Schöpping). 1909. Der Name des Bischofs Niceta ist seit einigen Jahren von Liturgen und Theologen viel genannt worden, besonders in der Frage über die Autorschaft des sogenannten ambrosianisch-augustinischen Hymnus *Te Deum laudamus*. Dom Paul Cagin sprach in einem großen Werk (1906) die Autorschaft des *Te Deum* dem Nicetas ab (Solesmes 1906), Pater Germain Morin verteidigt sie in der Revue Bénédictine (1907) in überzeugender Weise. Auch Patin tritt mit Burns für die Autorschaft Nicetas ein. Diese Frage jedoch ist es nicht allein, welche zu der Dissertation geführt hat; Patin hat sich zur Aufgabe gesetzt, das Leben und die Schriften des bisher wenig bekannten und genannten Bischofs von Remesiana aufs genaueste zu erforschen und auf 137 Seiten in fünf Kapiteln und klar ausgeschiedenen Unterabteilungen über diesen abendländischen Theologen wohl belegte Aufschlüsse zu geben. Für die vorliegende Zeitschrift genügt dieser kurze Hinweis auf die sehr lesenswerte (siehe besonders Seite 112), mit sorgfältigstem Fleiße durchgeführte Studie.

Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum 60. Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. Leipzig. 1909. Max Hesse. Eine außerordentliche Ehrung ist dem berühmten Professor durch vorliegende, 524 Seiten umfassende, von Karl Mennicke und dem Verleger veranstaltete Festschrift zum 60. Geburtstag erwiesen worden. Referent freut sich über die wertvollen Aufsätze und Studien zur Ästhetik, Theorie und besonders Geschichte der Musik. Schon die Wiedergabe des Inhaltsverzeichnisses würde zwei Druckseiten füllen. Für den Kirchenmusiker sind von höchstem Interesse die Arbeiten über spezielle Fächer der Kirchenmusikgeschichte, wie: „Über Textlegung der Trienter Kodizes" von G. Adler, der Artikel von D. A. Mocquereau, Hugo Gaißer, Friedrich Ludwig, der Musiktraktat in dem Werke Bartholomäus Anglicus von Dr. Hermann Müller-Paderborn, von Michael Brenet *(Notes sur l' introduction des instruments dans les églises de France)*, und von ähnlichen, meist in deutscher, aber auch in lateinischer, französischer, italienischer und englischer Sprache.

Der Mann, dem zu Ehren so viele Musikgelehrte des In- und Auslandes kleinere und größere Spezialstudien gewidmet haben, verdient aber auch diese außerordentliche Aufmerksamkeit nicht nur mehrerer seiner Schüler, sondern auch von Männern, die ihm geistig nahe stehen oder befreundet sind. Hugo Riemann hat im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts auf allen Gebieten der Musikästhetik, -Theorie und -Geschichte Bahn gebrochen, und der Unterzeichnete hatte ebenfalls Gelegenheit, außerordentlich zu bedauern, daß er sich an dieser Gabe nicht beteiligen konnte, spricht aber hiemit die Gefühle dankbarer Hochschätzung und Verehrung gegen den berühmten Musikgelehrten und praktischen Musiker aus. Der Name Hugo Riemann ist international geworden, und der unermüdliche Forscher verdient das Monument des dankbaren Verlegers.

Von der 7. Auflage des **H. Riemannschen Musiklexikons** liegt nun der Schluß (15. bis 28. Lieferung) vor. Was *Musica sacra* 1908 (Seite 152) und im laufenden Jahrgang (Seite 34 und 78) über die Bedeutung und den Wert dieser Publikation gesagt worden ist, kann hier nur wiederholt werden. Die sechste Auflage schloß mit Seite 1508, diese siebente mit 1598. Eine Stichprobe hat ergeben, daß jedes Heft entweder wichtige Korrekturen und Zusätze oder ganz neue Namen enthält. Den Seite 78 ausgesprochenen Wunsch, bei einer Neuauflage zwei Bände aus dem einen zu machen, also den 2. Band etwa mit L oder M beginnen zu lassen, wiederholt der Unterzeichnete nach Vollendung des Werkes nochmals auf das dringendste. Der rührige Verleger Max Hesse in Leipzig hat sicher ebenfalls das größte Interesse an dieser Verteilung in 2 Bände.

Die Notation des alt-russischen Kirchengesanges von **Oskar von Riesemann.** Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1909. Preis 5 ℳ. Die interessante, für uns Europäer neue Studie bildet das 8. Beiheft der 2. Folge zu den „Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft" und macht unter Angabe reicher Literatur auf Anregung Dr. Hugo Riemanns auf 108 Seiten Text und 12 Tafeln in 6 Kapiteln bekannt: über den Ursprung des russischen Kirchengesanges, den Kondakariengesang und deren Notation, der sematischen Notation und deren Entzifferung, das Alphabet des Mesenez, über den Versuch einer systematischen Darstellung der sematischen Notation, über den demestischen Gesang und seine Notation, und schließt mit der Übersicht über einige andere weniger gebräuchliche Notationen des alt-russischen Kirchengesanges. — An Stoff für Spezialstudien fehlt es also sicher nicht.

Enquête über die Besoldungsverhältnisse der katholischen Organisten, Chorregenten und Sänger im Kanton St. Gallen. Veranstaltet im Auftrage des Bezirks-Cäcilienverbandes Rorschach, von dessen Präsidenten **Schefold**, Musikdirektor in Rorschach. Rorschach, J. M. Cavelti-Hubatka. 1909. Preis 60 Rappen. Die bewegliche Lamentation bringt auf 23 klein 8°-Seiten „berechtigte

Digitized by Google

Klagen der St. Gallener Organisten und Chordirigenten, zählt ihre Leistungen und Gehaltsverhältnisse auf, gibt Antwort auf die Frage: Wie kann und soll geholfen werden? und schließt mit einer statistischen Tabelle über Dienstleistungen der Organisten und Kirchenchöre im Kanton St. Gallen." *Tout comme chez nous!*

Richard Wagner in Bayreuth. Erinnerungen. Gesammelt und herausgegeben von **Dr. Heinrich Schmidt** und **Ulrich Hartmann.** Mit 14 Abbildungen. Leipzig, Karl Klinner (Hugo Kittenberg). Preis 3 ℳ, gebunden 4 ℳ. Die Verfasser haben, angeregt durch die Notiz eines großen deutschen Blattes, seit Jahren die Erinnerungen solcher Personen, welche mit Richard Wagner während seiner Bayreuther Lebensperiode in Berührung gekommen waren, gesammelt, und in dem Buche liegt nun ein Teil des sorgfältig gesichteten und mit dem gebotenen Takte bearbeiteten Materials in interessanter Anordnung vor. Die Quellen, aus denen geschöpft wurde, waren, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht Künstler und wissenschaftliche Zelebritäten, sondern meist Leute aus dem Volke. Das Buch enthält keine gelehrten Abhandlungen über Wagner und seine Kunst, sondern in einfacher Darstellung Vorkommnisse und Tatsachen aus dem Leben des Meisters, welche geeignet sind, den großen Dichterkomponisten uns auch menschlich näher zu bringen. Hans Paul Frhr. von Wolzogen in Bayreuth, welcher die Zeitperiode, mit welcher sich das Buch befaßt, an der Seite Wagners durchlebte und wohl als berufenster Beurteiler der Arbeit angesprochen werden darf, schreibt, „daß er das Buch mit wirklichem Interesse gelesen und die Überzeugung gewonnen habe, daß viele an diesen „Erinnerungen" eine Freude haben werden, daß ihr Inhalt auch weitere Kreise sympathisch berühren und dazu beitragen werde, das Bild Wagners als Menschen zu berichtigen und zu vervollständigen."

Richard Wagner. Von **Dr. Eugen Schmitz.** 150 Seiten mit Porträt. (Wissenschaft und Bildung, Bd. 55.) Geheftet 1 ℳ, gebunden 1 ℳ 25 ₰. Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig. 1909. Neben den zahlreichen Schriften über Wagner wird das vorliegende Buch seinen besonderen Platz einnehmen. Als äußere Einteilung liegen dem Buche die Hauptperioden in Wagners Leben zu Grunde. Die 5 Kapitel tragen die Überschrift: Jugendzeit und Jugendwerke. Entwicklung zur Reife. — Hofkapellmeister in Dresden: Rienzi. Holländer. Tannhäuser. Lohengrin. — Im Exil: Wagner als Theoretiker. Der Ring der Nibelungen. Tristan. — Unter königlichem Schutz: Die Meistersinger von Nürnberg. — Die Bayreuther Festspiele: Parsival.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908. Herausgegeben von **Rudolf Schwartz.** 132 Seiten in Großoktav und 8 Seiten Musikbeilage. C. F. Peters. Preis 4 ℳ. Inhalt: 1. Jahresbericht. 2. Guido Adler: Über Heterophonie. 3. Hermann Abert: J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition. 4. Hermann Kretzschmar: Zwei Opern Nicolo Logroscinos. 5. Hermann Kretzschmar: Über Haydns Jugendsinfonien. 6. Rudolf Schwartz: Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1908 erschienenen Bücher und Schriften über Musik. Dem Organisator der Musikbibliothek Peters unter Emil Vogel, der am 18. Juni 1908 nach langem, schwerem Leiden in Nikolassee bei Berlin im 49. Lebensjahre gestorben ist, wurde ein ehrendes Denkblatt nach dem Jahresberichte geweiht. Auch Referent denkt an den liebenswürdigen Mitarbeiter, dem die preußische Regierung nach absolvierter Hochschule ein Stipendium für die Durchforschung italienischer Bibliotheken unter Leitung des Unterzeichneten für zwei Jahre gewährt hatte, mit herbem Schmerze. Das Resultat seiner damaligen Arbeiten und Studien hat er in einem zweibändigen Quellenwerk für die Literatur der Musik in Italien im 16. und 17. Jahrhundert niedergelegt und viele Artikel, speziell die Studie über Monteverdi, veröffentlicht. Leider ist der Mann vor der Zeit der Musikgeschichte und Bibliographie entrissen worden. — Von dem Inhalt dieses Jahrgangs interessiert und belehrt der Artikel über Heterophonie von G. Adler in hervorragendster Weise. Sie steht zwischen Homophonie und Polyphonie, die den Griechen nicht bekannt waren, stammt aber von letzteren und ist in ihren verschiedenen Arten und Abarten der wichtigste Durchgangspunkt für die Mehrstimmigkeit im eigentlich künstlerischen Sinne. — Es sollte den Referenten nicht wundern, wenn ein Theoretiker versucht ist, die Schöpfungen unserer modernsten Musiker und Komponisten als Wiederbelebungsversuche der Heterophonie zu klassifizieren! Vom bibliographischen Standpunkt aus ist das Verzeichnis der in allen Kultur-Ländern im Jahre 1908 erschienenen Bücher und Schriften über Musik sehr beachtenswert und interessant.

Geschichte der Musik von **Dr. Karl Storck**, mit Buchschmuck von Franz Stassen und einem Bilde Beethovens. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. 4.—7. Tausend. Ausgabe in 12 Lieferungen à 1 ℳ. Lieferung 1—7. Stuttgart, Mutsche Verlagshandlung. 1909. Aus dem reichen Inhalt wollen wir nur kurz herausgreifen (Mittelalter. 5. Buch): Die Periode der kontrapunktischen Polyphonie: Frühgotik der Musik, Musik als Kunsthandwerk (Niederländer), Musik als Ausdruck des mittelalterlichen Seelenlebens, Übergang der musikalischen Vorherrschaft an Italien (Palestrina), Frankreich, Deutschland (Orlandus Lassus) — (Neuzeit. 6. Buch): Die Erneuerung der Musik im weltlichen Geiste der Renaissance: 1. weltliche Musik: Oper in Italien, Deutschland, Frankreich und England — Kunstgesang und Gesangskunst (italienische Kammerkantate, französische Chanson, deutsches Lied) — Instrumentalmusik und Instrumente; 2. kirchliche und geistliche Musik. (7. Buch): Umgestaltung und Erneuerung der Musik aus deutschem Geiste: Händel, Joh. Seb. Bach. — Was die Red. der *Musica sacra* im Jahrgang 1904 (Seite 4) und 1905 (Seite 147) über die erste Auflage dieser Musikgeschichte zur Empfehlung geschrieben hat, kann über die in 2., vermehrter Auflage bis heute vorliegenden 7 Lieferungen nur bestätigt werden.

Digitized by Google

II. Periodische Publikationen und Kataloge: Zur Hebung und Pflege des Schulgesanges wird eine „Monatschrift für Schulgesang“ als Organ des Vereins der Gesanglehrer an den städtischen höheren Lehranstalten zu Berlin durch den Kgl. Musikdirektor F. Wiedermann in Berlin und den Kgl. Seminaroberlehrer Ernst Paul in Dresden herausgegeben. Treffliche Winke und Artikel über diese Materie bringt diese Monatsschrift; einstweilen sei hier der Inhalt der Nr. 11 und 12 des 3. und Nr. 6 des 4. Jahrganges zur Kenntnis unserer Leser gebracht: „Inhalt von Nr. 11/III der Monatsschrift für Schulgesang (Preis für 3 Hefte vierteljährlich 1 ℳ), Verlag von G. D. Baedeker in Essen. Andersen: Die Atmung der Kinder beim Sprechen und Singen. — Ludwig Riemann: Das musikalische Innenleben der Kinder bis zum sechsten Lebensjahre. (Schluß.) — Dr. Hugo Löbmann: Zur Frage der Hochschulbildung für Musiklehrer. — August Wellmer: Robert Franz. — Adolf Cebrian: Nachklänge zur Zelterfeier. — Aus Vereinen und Versammlungen. — Kurze Mitteilungen. — Anzeigen. — Nr. 12/III: August Wellmer: Friedrich Chopin. — Oskar Schäfer: Tönende Hilfsmittel beim Gesangunterricht oder nicht? — Rud. Schütz: Zum Stimmwechsel. — B. E. Rödger: Regelmäßige Kirchenkonzerte! — Adolf Prümers: Die psychologische Bedeutung des Ritardando. — A. Pöhler: Die Gehälter der Fachlehrer an Gymnasien, Realgymnasien und Realschulen im Königreich Sachsen. — F. Kahrig: Notenrätsel im Gesangunterricht der Volksschule. — Über Schallempfindungen. — Kurze Mitteilungen. — Schüleraufführungen. — Beurteilungen. — Anzeigen.“ — Inhalt von Nr. 6/IV: Karl Erk †. — Aug. Böhme-Köhler: Erfahrungen über Fortbildungskurse in der Stimmenerziehung. (Schluß.) — Oskar Schäfer: Das System Riemann und seine Verwendung im Musikunterricht. (Fortsetzung.) — Hausmusik. — Begleitwort zum „Essener Schulliederbuch“. — Kurze Mitteilungen. — Beurteilungen. — Schüleraufführungen. — Anzeigen.

An Katalogen erwähnen wir außer den monatlichen Mitteilungen der Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig, L. Schwann in Düsseldorf und Fr. Pustet in Regensburg, das Verzeichnis der Kirchenkompositionen und auch sämtlicher Werke von Joseph Rheinberger, die größtenteils bei Rob. Forberg in Leipzig erschienen sind, den Verlagskatalog von C. Kothes Erben in Leobschütz und die Musikalienverzeichnisse aus dem Lager von C. F. Schmidt in Heilbronn a. N.

(Fortsetzung und Schluß über III und IV „geistliche, kirchliche und weltliche Musikalien“ folgt in Nr. 12. F. X. H.)

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. □ **Für den 36. sechsmonatlichen Kurs an der Kirchenmusikschule in Regensburg vom 15. Januar bis 15. Juli 1910 können keine Anmeldungen mehr angenommen werden, da schon seit September dieses Jahres die programmäßige Zahl der Schüler erreicht ist, ja überschritten werden mußte.** F. X. H.

2. = Die sehr verehrlichen Mitarbeiter, Korrespondenten und auch die Herren Verleger muß die Redaktion um Nachsicht bitten, wenn ihre Zusendungen und Artikel weder in der vorliegenden, noch in der folgenden Nummer dieses Jahrgangs mehr aufgenommen und verwendet werden können, sei es aus Überfülle des Stoffes, sei es wegen Mangel an verfügbarem Raum, der ohnehin schon überschritten worden ist.

3. **Inhaltsübersicht von Nr. 9/10 des Cäcilienvereinsorgans:** Nachklänge zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau. Originalbericht von J. N. Salveni. (Schluß.) — Vereins-Chronik: Verordnung der Diözese St. Pölten; Redemptoristenkirche zu Cham; Bezirks-Cäcilienfest des Dekanates Beckum; Generalversammlung des Bezirks-Cäcilienvereins Enneberg. — Rechenschaftsbericht des Allgemeinen Cäcilienvereins. — Witt als Komponist. (Anton Riegel.) — Nachträgliches zu der 19. Generalversammlung in Passau: Kardinalprotektor bestätigt die Neuwahl der Vorstandschaft; Rede des Bischofes von Passau bei der I. öffentlichen Versammlung. – Neuer Diözesanpräses für Würzburg. — Anzeigenblatt Nr. 9/10 mit Inhaltsübersicht von Nr. 9/10 der *Musica sacra*, sowie Cäcilienvereins-Katalog. 5. Band, Seite 225—232, Nr. 3735—3744.

Offene Korrespondenz.

C. B. in P. Dank für Zusendung des stenographischen Berichtes über die Festversammlung, sowie die 1. und 2. geschlossene Sitzung. — **Sch. in D.** Die Artikel über die Generalversammlung in Passau dankend empfangen; Verwendung derselben im nächsten Jahr nur teilweise möglich. — **G. E. in Trier.** Freue mich über die gewonnene neue Lehrkraft an Ihrer Kirchenmusikschule, den Herrn L. Boslet. Derselbe studierte 1881—85 auf den Kgl. Konservatorien zu Stuttgart und München und war Schüler von Faißt und Rheinberger. Seine Kompositionen bilden einen wesentlichen Bestandteil der gesamten Orgelliteratur. Er veröffentlichte Präludien, Trios, Fugen, Phantasien, Sonaten etc. . . ., von denen das große Festpräludium in *C*, die Sonate in *E*-moll u. a. wohl allgemein bekannt sind. Herr Boslet hat seine Tätigkeit an der Kirchenmusikschule zu Trier am 1. Oktober angetreten. — **G. K. in R.** Die zwei Artikel vom 25. August und 10. September d. J. über Puritanismus in der Kirchenmusik im Korrespondenzblatt für den katholischen Klerus Österreichs kann man ohne Schaden unbeachtet lassen. Die Grundsätze des Cäcilienvereins sind seit Dezennien so bekannt und verbreitet, daß für die Leute *bonae voluntatis* weder Unklarheit, noch Zweifel obwalten können. Für die Blinden und Schwerhörigen ist bisher noch kein wirksames Heilmittel entdeckt worden.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.
Nebst Anzeigenblatt und Beilage der Redaktion.

Digitized by Google

Beilage der Redaktion
zu „Musica sacra“ 1909, Nr. 11.

In Nr. 7 der *Musica sacra*, Seite 87, hatte die Redaktion zum Artikel von P. Ludwig Bonvin eine Nachschrift verfaßt, in welcher sie den Grund für die Aufnahme seiner durchaus objektiv und wissenschaftlich gehaltenen Darlegungen über den Choralrhythmus, auch nach der Publikation des *Graduale Vaticanum,* angibt.

Der genannte Artikel Bonvins und die Nachschrift der Redaktion veranlaßten Hochwürd. Herrn P. Dominikus Wädenschwiler nachfolgende Erwiderung einzusenden, welche natürlich zuerst umgehend an P. Ludwig Bonvin zur Rückäußerung gesendet wurde. Da die Oktobernummer mit der vom September vereinigt war, so können die beiden Artikel erst in vorliegender Nr. 11, die auch den Schluß des III. Aufsatzes von P. Ludwig Bonvin enthält, in die Öffentlichkeit treten; der IV. Artikel Bonvins erscheint in der Dezembernummer.

Nicht nur P. Wädenschwiler, sondern auch italienische und französische kirchenmusikalische Zeitschriften wundern sich, wenn auch in verborgenen, aber spitzigen Anmerkungen, daß der unterzeichnete Redakteur „ohne ein Wort der Mißbilligung“ die Bonvin-Artikel aufgenommen habe, und P. W. konstruiert sogar ein Komplott zwischen „Mensuralisten“ und „Medizäern“. Letzteres braucht er nicht zu fürchten, da die Grundsätze der Medizäa mit denen der „Mensuralisten“ und der Vatikana unvereinbar sind. Es wäre eine Einseitigkeit, in wissenschaftlichen Fragen den Gegner totzuschweigen oder zu ignorieren, zumal wenn die Erfahrung zeigt, daß über die Vortragsweise der Vatikanischen Gesänge eine so große Verschiedenheit herrscht, als es Chorallehrer gibt. Auch vom Domchordirektor Lutschounigg in Klagenfurt liegt ein eingehender Artikel vor, über den „wahren Rhythmus des gregorianischen Chorals“, den die Redaktion noch nicht abgelehnt hat, obwohl er mit den Darlegungen von P. Bonvin durchaus nicht übereinstimmt. Der *Epitome* von Dr. Franz Xaver Mathias hat ebenfalls das Mißfallen der *„Revue de Chant Gregorien“* hervorgerufen usw. Pius X. hat bisher nur die Vorlagen in musikalischen Noten gegeben, ohne einen Zwang des Vortrages zu promulgieren. Die Rhythmusfrage ist also, auch wenn sie nicht mit der Frage der Deklamation des Textes in Zusammenhang gebracht wird, immer noch frei, und aus dem zahlreichen Leserkreis ist der Redaktion noch keine Zeile der Mißbilligung über die Aufnahme der Bonvinschen Artikel zugegangen. Übrigens wird im nächsten, 43. Jahrgang der *Musica sacra* auch die Einleitung zum *Graduale Vaticanum* in deutscher Übersetzung mit erklärenden Noten erscheinen, damit es nicht den Anschein habe, als wolle der wiedergewählte Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins parteiisch vorgehen und eine „Anhänglichkeit gegen den Päpstlichen Stuhl heucheln, die ihm in der Wirklichkeit sehr ferne liege.“ Je mehr solche Geschütze gegen ihn aufgeführt werden, desto sicherer scheint ihm der Standpunkt, den er bisher in der Frage eingenommen hat, nämlich zuwarten, bis mehr Einheit und Klarheit im Vortrage erreicht ist, ohne die Freiheit zu schmälern, sich irgend einer Vortragsschule anzuschließen. F. X. H.

Digitized by Google

Eine Antwort auf die Antwort.

In Nr. 7 der *Musica sacra* erschien eine Antwort aus der Feder meines Landsmannes P. Bonvin auf einen Artikel, den ich in der amerikanischen Zeitschrift *„Church Music“* veröffentlichte, und in dem ich sein jüngstes Opus einer eingehenden Kritik unterwarf. Ich versuchte darin aufrichtig, dem Werke und der Person des Jesuitenpaters gerecht zu werden. Während ich sein Werk, „die mit musikalischem Rhythmus versehene Ausgabe des vatikanischen *Requiem*“, nach meiner innersten Überzeugung verurteilte, zollte ich der musikalischen Tüchtigkeit des P. Bonvin, wie sie sich in der Orgelbegleitung zum *Requiem* bekundete, und seiner reformatorischen Tätigkeit auf dem Gebiete der polyphonen Kirchenmusik volle Anerkennung. In meinem ablehnenden Urteile stand ich nicht allein. Fast alle Kritiker der Alten und Neuen Welt verwarfen die Ausgabe. Selbst die offiziellen Rezensenten in den Fliegenden Blättern Nr. 5, (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 3696) die Herren Jos. Auer und Aug. Wiltberger, hatten keine Worte des Lobes dafür. Ich hatte eine Antwort Bonvins erwartet, aber nicht eine so persönlich gehaltene, zumal nicht in einer deutschen Zeitschrift, deren Lesern mein englischer Artikel unzugänglich ist, und die aus Bonvins verkrüppelten und unzusammenhängenden Zitaten kein unparteiisches Urteil fällen können. Ich werde mich bemühen, nicht die gleichen Waffen zu gebrauchen und die leidenschaftlichen Ausfälle Bonvins leidenschaftslos zu erwidern.

Obwohl ihm die Bezeichnung „Mensuralist“ nicht behagt, werde ich sie dennoch auch fernerhin gebrauchen müssen. Erstens kenne ich keinen anderen entsprechenden Ausdruck; zweitens braucht ihn ja P. Bonvin selber durchwegs in seiner Replik. Wohl aber protestiere ich gegen die Bezeichnung „Äqualisten“ für die Anhänger der Solesmer Schule. Wir behaupten nicht, wie P. Bonvin, und auch Dr. Haberl in seinem Nachwort zu P. Bonvins Artikel, uns vorwerfen, daß alle Noten im Choral gleich lang seien. Nirgendwo in P. Mocquereaus neuestem Werke *„Le Nombre Musical Gregorien“* findet man die Lehre von der Gleichwertigkeit aller Noten. Im Gegenteil ist ja ein großer Teil des Buches der Dehnung gewisser Noten gewidmet. Man durchblättere doch nur eine rhythmische Ausgabe von Solesmes und überzeuge sich selber, wie viele Noten als lang oder gedehnt angezeichnet sind. Das Wogen und Wiegen und Schwingen auf langen Noten ist ja gerade das Charakteristische des Solesmer Gesanges. Der Ausdruck „Äqualisten“ ist also nur eine leib- und leblose Vogelscheuche, aufgemacht, um Gimpel vom Lager der Solesmenser wegzuhalten.

Das Notenbeispiel, das ich genau mit jedem Häckchen und Tüpfchen aus Bonvins *Requiem* kopiert, und das nicht ich, sondern er selber eine Vogelscheuche nennt, gibt er in doppelt verlängerten Noten wieder und ruft dann aus: „Wo ist jetzt P. W's. Vogelscheuche?“ Ich will ja gerne zugeben, daß das Schreckbild in dieser Gewandung zahmer aussieht, aber tönt es deshalb anders als zuvor? Man könnte ja auch ein Schnaderhüpfel mit doppelten Notenwerten schreiben, so daß es fromm und züchtiglich wie ein Madrigal von Orlando di Lasso ausschauen würde, aber ein Schnaderhüpfel blieb's halt doch.

Was P. Bonvin besonders empört, ist, daß ich in Verbindung mit der Tätigkeit der Mensuralisten von Protestanten, Luthers Grundsatz und Ketzerei gesprochen haben soll. Um Klarheit in unsere Kontroverse zu bringen, will ich die angezogene Stelle aus meinem Artikel in getreuer Übersetzung zitieren: „Was ist die theoretische, archäologische Basis für alle diese Schwankungen in Bonvins Rhythmus (sc. daß er einer einfachen Note in der Vatikana acht verschiedene Werte beilegt, sie an verschiedenen Stellen als 1/2, 1/4, 3/8, 1/8, 1/16, 1/12 und 1/32 übersetzt)? Dom Mocquereau folgt in seinen rhythmischen Ausgaben den romanischen und anderen rhythmischen Zeichen, die sich in den Manuskripten finden. Welcher rhythmischen Autorität folgte Bonvin? Wahrscheinlich wird er antworten, er folge seinem eigenen musikalischen Instinkte. Aber habe nicht auch ich, und Herr Hans, und Herr Fritz, haben nicht wir alle das gleiche Recht wie Bonvin, unsern eigenen musikalischen Instinkten zu folgen? Und wo soll das enden? Sicherlich in der Zerstörung des Chorals. Wie Luthers Prinzip von der freien Erforschung der Bibel dieses Buch als Quelle der Offenbarung zerstört hat, so wird diese Willkür in der Interpretation des Chorals diesen selber schließlich vernichten.“ Jedem logisch denkenden Menschen ist es klar, daß das *tertium comparationis* in meinem Vergleiche nicht der Vorwurf der Ketzerei, sondern die Willkür der Interpretation ist, die in beiden Fällen angewendet worden ist. Nicht der Freiheit in der rhyhthmischen Auffassung, sondern der Willkür will ich wehren. Man muß doch in der Interpretation eines Kunstwerkes der Intention folgen, wie sie sich im Original des Komponisten oder in den ältesten vorhandenen Handschriften kundgibt. Das Beispiel, das Bonvin zur Erhärtung seiner rhythmischen Ungebundenheit gewählt hat, ist unglücklich gewählt. Beethovens Symphonien werden allerdings von verschiedenen Dirigenten verschieden aufgeführt, aber diese Verschiedenheit der Auffassung erstreckt sich nur auf Unwesentliches, Akzidentales, auf kleinere dynamische oder rhythmische Schattierungen. In solchen Nebensachen muß den Dirigenten Freiheit gelassen werden. Was würde man aber von einem Dirigenten sagen, der sich unterstehen würde, statt eines *Adagio* in Beethoven das Tempo *Allegro* zu nehmen, oder Achtelnoten wie halbe Noten und halbe Noten wie Achtelnoten wiederzugeben? Freiheit ist löblich, Willkür verwerflich. Was mich aber in Bonvins Antwort geradezu erstaunt hat, ist sein freimütiges Bekenntnis, „daß seine *Requiem*-Ausgabe keine historisch-kritische sein wolle, daß es vor allem künstlerische Rücksichten seien, die ihn geleitet hätten.“ Das heißt doch mit andern Worten, daß er in der Bestimmung der Notenwerte seinem persönlichen musikalischen Empfinden folgte. Was anders ist das als was ich ihm im obigen Zitate vorgeworfen habe? Also dies soll das gerühmte, wissenschaftliche, auf die Musik der Griechen und Orientalen gestützte rhythmische System des Mensuralismus sein! *Parturiunt montes!* Den Notentext entlehnt man der Vatikanischen Ausgabe; bezüglich des Rhythmus folgt man seinem musikalischen Empfinden.

Digitized by Google

„P. Wädenschwiler bezweifelt und hält es für Ironie, wenn im Prospektus meines *Requiem* von Gehorsam dem Heiligen Vater gegenüber die Rede ist; er kann nicht umhin, anzunehmen, daß wir Mensuralisten nur heucheln . . . Gleich hysterischen Engländern erblickt er allen Ernstes das Gespenst einer Verschwörung zwischen Mensuralisten und Medizäern zum Sturze des Lieblingswerkes des Heiligen Vaters". Um nicht im Dunkeln zu fechten und den *status quaestionis* richtig zu bekommen, will ich wieder meine eigenen Worte zitieren: „Was wirklich ärgerlich ist, das ist der Ton des Zirkulars, in welchem das Erscheinen des *Requiem* von B. angekündigt wurde und in welchem nichts als der Gehorsam gegen den Papst und das Bestreben, die Vatikanische Ausgabe zu popularisieren, für B's. Werk verantwortlich gemacht werden. Dies tönt wie Ironie, wenn man die wohlbekannten Ansichten des Heiligen Vaters bezüglich des Chorals in Erwägung zieht. Schon beim Kongresse in Arezzo im Jahre 1882 war er ein eifriger Anhänger sowohl des Solesmer Chorals als der Solesmer Vortragsweise. Seither haben seine offiziellen Aktenstücke stets neue Beweise von seiner Begeisterung für die von Solesmes ausgegangene Reform gebracht. Ich kann mich nicht zu dem Glauben bringen, daß die Männer, die sich jetzt gegen den Rhythmus der alten wie neuen Schule von Solesmes erheben, von Liebe zur Vatikanischen Ausgabe beseelt sind. Wie können sie das lieben, was sie verzerren? Sicher ist, daß sie Feinde der Solesmer Ausgabe waren. Nun ist aber die Solesmer Ausgabe die Grundlage für die Vatikanische, ja die beiden sind fast gleich, wie ein oberflächlicher Vergleich beider zeigt. Seit der Notentext der Vatikanischen Ausgabe nicht mehr zur Zielscheibe für offene Angriffe gemacht werden kann, wenden die Gegner von Solesmes ihren Kriegsruf gegen den Rhythmus sowohl der alten wie der neuen Schule von Solesmes. (Die Differenzen zwischen den beiden Schulen sind mehr theoretischer als praktischer Natur. Auf den Vortrag haben sie wenig Einfluß). Es sieht aus, wie wenn die früheren Feinde der Solesmer Bücher einen Bund mit den Mensuralisten geschlossen hätten. Wie könnte man sonst erklären, daß auf einmal (seit ungefähr einem Jahre) soviele frühere Verfechter der Medizäa für die Sache der Mensuralisten eintreten? Und wie könnte man sonst erklären, daß das alte Steckenpferd der medizäischen Schule — die Hervorhebung des Wortakzentes durch eine *longa* — in B's. Werk wieder zum Vorschein kommt? Diese unhaltbare Gewohnheit schien von den Anhängern der Regensburger Ausgabe aufgegeben worden zu sein. Auf einmal taucht sie in B's. Werke wieder auf, dieses Mal mutmaßlich im Namen der mensuralistischen Theorie". Diese Bemerkungen halte ich aufrecht und füge hinzu, daß seit Anfang dieses Jahres P. Bonvin fast jeden Monat einen mensuralistischen Aufsatz in der *Musica sacra* bringt, ohne daß von der Redaktion je ein Zeichen des Widerspruches gegeben wurde; daß ferner Bonvins erste mensuralistische Ausgabe *(Missa Gregoriana I)* als Vereinsgabe des Deutschen Cäcilienvereins erschien; daß P. Bonvins mensuralistische Artikel auch in der *Caecilia*, Organ des Amerikanischen Cäcilienvereins, veröffentlicht wurden, wiederum ohne ein Wort der Mißbilligung; daß zwei frühere Vorkämpfer der Medizäa (Dr. Haberl in *Musica sacra* und Rev. H. Tappert in der amerikanischen *Caecilia)* meines Wissens die einzigen waren, die Bonvins *Requiem* belobten; daß das Verlagshaus Pustet, dem gewiß niemand Fühlung mit den Häuptern der Medizäer absprechen will, im obengenannten Zirkulare für die grundliegenden Prinzipien in der Bonvinschen *Requiem*-Ausgabe warm eintritt; und endlich, daß ein Rev. A. Cipin (er führt sich ein als „ein alter Priester, der 40 Jahre lang sich für die Reform der Kirchenmusik abgemüht hat") in der letzten Nummer von *Church Music* einen Protest erhebt gegen „die schamlosen und törichten Angriffe" auf Bonvins *Requiem*, und dann hinzufügt: „Die fundamentalen Grundsätze, für welche dieser gelehrte Mann (Bonvin) einsteht, sind die ausgesprochenen Grundsätze beider Cäcilienvereine (des Deutschen und des Amerikanischen)". Es fällt mir nicht ein, die Behauptung dieses offenbar leicht animierten Herrn Cipin buchstäblich zu nehmen und alle oder auch nur viele Mitglieder der beiden Cäcilienvereine zu Mensuralisten zu stempeln. Aber ist nach allem diesem die Mutmaßung ungerechtfertigt, daß die früheren Hauptkämpen der Medizäa auf Grund von gemeinsamen Sympathien und Apathien eine Allianz mit den Mensuralisten geschlossen haben, d. h. mit den letzteren gemeinsame Sache machen? Ferne sei es von mir, irgend jemandem einen Vorwurf daraus zu machen, daß er das mensuralistische System für das richtige hält. Das ist jedermanns eigene Sache. Was ich nicht begreifen kann, ist, daß so gesinnte Leute ein Hehl aus ihrer Überzeugung machen wollen und es uns übel nehmen, wenn wir sie offen für das ausgeben, was sie in Wirklichkeit sind.

Mit besonderem Pathos erhebt sich P. Bonvin gegen meinen Vorwurf, daß er durch den Titel seines Werkes — *„Requiem* und *Libera* mit musikalischem Rhythmus versehen" — den rhythmischen Ausgaben von Solesmes musikalischen Wert abspreche. Wenn „musikalisch" das differenzierende Merkmal des Bonvinschen Rhythmus ist, so kann doch, nach den Gesetzen der Logik, der entgegengesetzte Rhythmus von Solesmes nicht auch musikalisch sein. Übrigens stellt der Jesuitenpater fast im gleichen Atemzuge die völlig unbewiesene, beleidigende Behauptung auf, daß der Eindruck des Gesanges der Solesmer Mönche auf ihre Frömmigkeit, klösterliche Gewandung und die mit dem Gesange verbundenen kirchlichen Zeremonien zurückzuführen sei. Damit spricht er doch klar dem Gesange der Benediktiner von Solesmes musikalischen Wert ab.

Ferner ist es nicht richtig, daß der „oratoristische Rhythmus" (genannt ist der Rhythmus der Solesmer Schule) aus dem Texte hergeleitet werde. Dom Mocquereau leitet seinen Rhythmus aus der Natur des Rhythmus her; auch nennt er ihn nicht oratoristischen, sondern freien Rhythmus *(Rhythme libre)*. Nach ihm gibt es zwei Arten von Rhythmus, den mensurierten, der sich regelmäßig im gleichen Metrum oder Takt, entweder zweiteilig oder dreiteilig, bewegt; und den freien Rhythmus, der sich unregelmäßig, bald im zweiteiligen, bald im dreiteiligen Rhythmus bewegt. Beide Arten von Rhythmus finden sich in der Natur. Ein Beispiel des mensurierten zweiteiligen Rhythmus ist der Gang des Menschen, des mensurierten dreiteiligen Rhythmus der Pulsschlag. Den

Digitized by Google

freien Rhythmus finden wir überall um uns her. Wer wollte leugnen, daß Rhythmus im Wellenschlag des Meeres, im Brausen des Windes, im Rauschen des Bächleins ist? Aber es ist ein freier, unregelmäßiger Rhythmus. Der mensurierte Rhythmus kann entweder oratorisch sein *(oratio vincta,* z. B. die Oden des Horaz, der Text der liturgischen Hymnen) oder musikalisch (antike Tanzmusik und moderne Instrumentalmusik) oder gemischt, oratorisch und musikalisch (das moderne Lied). Gleicherweise kann der freie Rhythmus entweder oratorisch sein *(oratio soluta,* z. B. eine Periode Ciceros oder das *Exultet* am Charsamstag) oder musikalisch (z. B. die Melismen, die moderne *Cadenza)* oder gemischt (z. B. der gregorianische Gesang, das moderne Rezitativ). Demgemäß betitelt Dom Mocquereau sein Werk nicht: *Le Nombre Oratoire,* sondern: *Le Nombre Musical Gregorien.* Durch nichts würde die von Dr. Haberl so sehr gewünschte Lösung der Rhythmusfrage so befördert und beschleunigt als durch eine gute deutsche Übersetzung des Werkes von Dom Mocquereau und durch ein eingehendes, unvoreingenommenes Studium desselben.

P. Bonvin rechtfertigt seine rhythmischen Schwankungen mit der Bemerkung; „In den ältesten Neumenkodizes erblicken wir eine ganze Anzahl Vortragszeichen in Form von Buchstaben. Auf welcher Seite liegt die größere Wahrscheinlichkeit richtiger Vortragsauffindung, auf seiten des improvisierenden Sängers, oder auf seiten eines mit musikalischem Verständnis überlegenden Herausgebers?" Das ist ja ein glänzender Beweis für die Notwendigkeit einer, nicht auf die individuelle musikalische Empfindung, sondern auf die Zeichen in den Neumenkodizes gegründeten rhythmischen Ausgabe. Es ist ganz der nämliche Gedanke, wie ihn Dr. Mathias in einem der Straßburger *Caecilia* entnommenen Zitate am Ende des Bonvinschen Artikels so trefflich ausgeführt. Nur zieht P. Bonvin daraus eine dem Straßburger Doktor fernliegende Schlußfolgerung. Während Dr. Mathias die Notwendigkeit von rhythmischen Zeichen nach Art der Solesmer beweisen will, zitiert P. Bonvin zugunsten seiner Ausgabe in moderner Notenschrift. Die Buchstaben in den St. Galler Handschriften sind dreifacher Natur. Sieben Buchstaben sind melodisch, d. h. sie bestimmen die Tonhöhe der Melodie; vier sind rhythmisch, d. h. sie bestimmen den Rhythmus des Gesanges; drei beziehen sich auf die Dynamik. Die melodischen Zeichen sind durch die Einführung der guidonischen Notenschrift überflüssig geworden; die dynamischen Zeichen sind äußerst selten und von geringem Belang, in den Metzer Handschriften fehlen sie ganz. Die rhythmischen Zeichen aber sind in allen Handschriften überaus häufig und fanden in der guidonischen Notenschrift keinen Platz. Daher die Wichtigkeit einer rhythmischen Ausgabe wie der von Solesmes, die sich an die rhythmischen Zeichen in den Manuskripten enge anschließt.

Zum Schlusse möchte ich wiederholen, was ich in meinem Artikel in *„Church Music"* gesagt habe. Ich anerkenne mit Freuden daß P. Bonvin vieles für die Reform der Kirchenmusik, besonders in Amerika, geleistet hat. Aber es ist auch wahr, daß er durch seine Choralausgaben der vom Heiligen Vater so heiß ersehnten Choralreform einen bösen Streich versetzt und die von Dr. Haberl so sehr bedauerte Verwirrung bezüglich der Rhythmusfrage noch vermehrt hat, und zwar ohne Aussicht auf eine endliche Klärung, da seine Rhythmik nicht auf das solide Fundament einer definitiv umgrenzten Theorie gebaut ist, sondern auf den ewig veränderlichen Treibsand individuellen musikalischen Empfindens.

Mt. Angel, Oregon, U. S. A. Dom. Wädenschwiler, O. S. B.

Rückäußerung: auch eine Randglosse zu oratoristischen Aussprüchen.

Zunächst danke ich dem verehrten Leiter dieser Zeitschrift für die mir gegebene Gelegenheit zu einer gleichzeitig mit den neuen Angriffen P. Wädenschwilers erscheinenden Rückäußerung; dann möchte ich mein Bedauern aussprechen über die Notwendigkeit, in welche die Natur der Sache mich versetzt, den Leser mit persönlichen Angelegenheiten in Anspruch zu nehmen. Ich werde jedoch trachten, das rein Persönliche auf das Notwendige zu beschränken und nach Möglichkeit Allgemeingültigeres, für die Choralkontroverse Belangreicheres in größerem Maße beizumischen.

Ich hatte angefangen, zu den einzelnen Punkten des Wädenschwilerschen Schreibens die jeweilige Antwort zu skizzieren; ich merkte aber bald, daß dies zu weit führte und sowohl über die Wichtigkeit der Angelegenheit als über das vorausgesetzt werden könnende Interesse des Lesers hinausginge, dessen Geduld schon durch die Breite der Wädenschwilerschen Zuschrift einigermaßen auf die Probe gestellt ist. Man wolle also aus dem notgedrungenen Übergehen mancher Punkte nicht auf ein Einverstandensein mit den betreffenden Behauptungen und Beweisversuchen schließen.

Meine „verkrüppelten und unzusammenhängenden Zitate" aus seinem Aufsatz, sagt P. W., erlauben kein unparteiisches Urteil. Vorerst: ich habe in meinem Verteidigungsartikel — wofern mich ein zweimaliges Durchlesen nicht getäuscht hat — kein einziges eigentliches Zitat aus P. W. gebracht, nur Inhaltsangaben. P. W. behauptet ohne zu beweisen; ich brauche also den Leser mit dieser Sache nicht weiter zu behelligen. Was meine Inhaltsangaben betrifft, so hat sie P. W. durch Selbstzitate nur bestätigt.

Es wird dann gegen die Bezeichnung „Äqualisten" protestiert. Es sei falsch, daß, wie ich und auch Dr. Haberl sagen, der Lehre Solesmes zufolge alle Noten im Choral gleichlang seien. — Zunächst weise ich hier, unter anderem, auf die Artikel Dr. P. Wagners im Berichte des Straßburger Choralkongresses hin, in denen mit schönem Fettdruck hervorgehoben wird, der Choral sei *„Cantus planus,* Gesang im Gleichmaß der Noten" (Seite 45) und dies sei „die historisch einzig

Digitized by Google

mögliche Vortragsweise des traditionellen Chorals". (Seite 47.) Und Dr. Wagner ist Solesmist obwohl nicht Mocquereantist. Noch ein paar Aussprüche aus dem Solesmer Lager: P. Johner, O. S. B. in „Neue Schule des Choralgesanges" Seite 21, schreibt: „Der Zeitwert all dieser (d. h. Choral-) Noten ist an sich gleich groß." Giulio Bas, der in enger Beziehung steht zu Dom Mocquereau, schreibt seinerseits in „Über die Ausführung des gregorianischen Gesanges", Seite 11: „Trotz ihrer äußeren Verschiedenheit ... haben sie (die Choralnoten) in Wirklichkeit denselben Wert." Und in dem unter Neusolesmer Einfluß entstandenen und in den Neusolesmer Choralkursen benutzten „Lehrbuch des Choralgesanges von den Benediktinerinnen von Stanbrook" lese ich Seite 34: „Wir haben oben gesagt, daß theoretisch alle Noten im Choral gleich lang sind."[1])

Ich kann mich hier bezüglich dieses Punktes nicht in eine Besprechung des von P. W. erwähnten Buches Dom Mocquereaus einlassen, auch weiß ich wohl, was P. W. mit seinem Solesmer „Wogen und Wiegen und Schwingen auf langen Noten" meint. Was die zu praktischen Zwecken bewerkstelligte aber unhistorische und antimittelalterliche Zusammenziehung der *Strophici, notae repercussae* etc. zu einer einzigen längeren Note betrifft, so kann man meine Bemerkungen in *Musica sacra* 1908, Seite 114 und 115 nachlesen. Diese neugebackenen Längen sind zudem zu unregelmäßig und dünn gesät, um als Grundlage eines eigentlichen, geordneten Rhythmus dienen zu können. Die Verdoppelungen der *mora vocis* am Schlusse der Sätze sind mißverstandene ursprüngliche *Ritardandos*. Mit Schlußlängen kommt man übrigens bei Herstellung eines ordentlichen Rhythmus auch auf keinen grünen Zweig. Was aber P. W. hier besonders im Auge haben wird, sind die unmeßbaren, unbestimmten, unfaßbaren Dehnungen der Neusolesmer Thesis usw. Hierüber sage ich einiges in den schon in den Händen der Redaktion liegenden Randglossen IV, und ich werde darauf wohl noch einmal eingehender zurückkommen. Hier nur die Bemerkung: solche Imponderabilien können keinen eigentlichen Rhythmus herstellen, und solche dem klaren Erfassen ausweichende Dehnungen ändern ebensowenig an der Tatsache des Solesmer Gleichwertes der Noten, wie unser *tempo rubato* und der lebendig-agogisch schattierte Vortrag moderner Musik den Charakter des genau proportionell abgemessenen Dauerwertes der Noten dieser Musik zerstört. Auch P. Johner kennt und will diese Solesmeser Dehnungen, nichtsdestoweniger definiert er im obengenannten Werke, Seite 3, den Choral als einen „in festen Zeitwerten" sich bewegenden Gesang; welcher Art aber dieser Wert sein soll, haben wir oben von P. Johner vernommen.

Was das Notenbeispiel *(„Dum veneris")* aus meinem *Requiem* betrifft, so hat P. W. dasselbe allerdings nicht direkt eine Vogelscheuche genannt, aber es zum Zwecke gebracht, zu dem eine Vogelscheuche dient, als abschreckende „Illustration meiner radikalen Methode", als ein Beispiel von „Verzerrung der Musik", „dessen Rhythmus alle Musik aus dem Gesang herausnimmt", „für welches jeder tonangebende Musiker in den Musikzentren der Welt, in Berlin, Wien, Paris, nur ein Lächeln der Verachtung haben würde". (Siehe *„Church Music"*, IV., Seite 304 und 305.) Was meine Wiedergabe des Notenbeispiels „in doppelt verlängerten Noten" angeht, so möchte man meinen, P. W. habe den an Ort und Stelle klar angegebenen Zweck meines Verfahrens nicht verstanden. Die folgenden diesbezüglichen Bemerkungen scheinen mir für die gerechte Beurteilung genauer graphischer Darstellungen des Choralrhythmus in modernen Noten, d. h. in einer die tatsächlichen Ausführungsvorgänge wirklich wiederspiegelnden Schreibweise, wichtig genug, um einiges Verweilen bei diesem Gegenstand zu rechtfertigen. Das bisherige graphische Verfahren, auch in der Medizäa und in der früher gebräuchlichen modernen Form, hat uns nicht daran gewöhnt, den orientalisierenden, d. h. reich melismatischen, in vielen Windungen und Arabesken sich ergehenden Choral so schriftlich dargestellt zu sehen, wie er wirklich klingt und rhythmisch ausgeführt wird; es hat deshalb für unser Auge (unser Ohr ist an die Sache schon mehr gewöhnt) etwas Befremdendes, ihn einmal dergestalt graphisch vor sich zu haben. Um nun zu zeigen, daß es sich hier sozusagen um eine optische Täuschung handelt, hatte ich das von P. W. beanstandete *„Dum veneris"* in der von der Wittschen Orgelbegleitung her gewöhnten graphischen Darstellung wiedergegeben, sofort aber hinzugefügt, daß fürs Ohr faktisch ganz dasselbe Ergebnis wie bei der Originalform in meinem Op. 90 herauskommt. Ein Vertuschungskniff war dies nicht.

P. W. sagt dann, ich hätte mich „besonders darüber" empört gezeigt, daß er in Verbindung mit der Tätigkeit der Mensuralisten von Protestanten, Luthers Grundsatz und Ketzerei gesprochen habe. Vorerst: der Ausdruck „besonders darüber" ist nicht richtig, wie man sich bei Durchlesung der betreffenden Stelle in *Musica sacra*, Seite 84 (in der Mitte) überzeugen kann. Nicht besonders diese Zusammenstellung mit Protestanten etc., sondern all die von mir im selben Atemzug aufgezählten Verdächtigungen veranlaßten mich zu dem Satze: „Und all dieses Zetergeschrei gelegentlich einer reinen Kunstfrage, in Sachen einer einfachen rhythmischen Interpretation!" P. W. zitiert sich dann

---

[1]) Eine Bemerkung: Wer Neues behauptet, dem liegt logisch die Pflicht ob, zu beweisen, andernfalls braucht seine Behauptung nicht berücksichtigt zu werden. Wo aber in aller Welt haben die Oratoristen den Gleichwert der Noten des alten Chorals als zu Recht bestehend bewiesen? Es schrieb mir denn auch neulich ein Musiker: „Behauptungen, stets Behauptungen, welche aus ihrem vorausgesetzten Prinzip fließen: dem angeblichen Gleichmaß der Noten. Möchten doch die Äqualisten einmal dieses Prinzip beweisen und sich nicht damit begnügen, dasselbe als Postulat hinzustellen, das sich der Beweisführung entzieht, auf dem aber doch der ganze wissenschaftliche Bau ruht. Die Mensuralisten begnügen sich nicht mit einem derartigen Grund: dieselben beweisen mittelst Zeugnisse und Tatsachen eine Wahrheit, die eben eine ganz historische ist. Möchten ihre Gegner wenigstens versuchen, dasselbe zu tun."

Digitized by Google

selbst. Um vollständig zu sein, hätte er gut daran getan, auch folgende in der Sache nicht unwichtige Stelle am Anfang seines Artikels, die sogleich den Ton zum Ganzen angibt, zu zitieren: „Die Mensuralisten, diese Protestanten unter den Choralisten". Das *tertium comparationis* ist auch mir nicht entgangen, noch habe ich angenommen, P. W. habe mich und die übrigen Mensuralisten wirklich in religiös-dogmatischem Sinne Protestanten genannt; aber wenig passend und wenig taktvoll fand und finde ich allerdings die Zusammenstellung doch, zumal den vielen Priestern und Ordensleuten unter den Mensuralisten gegenüber.

Im diesbezüglichen Selbstzitat sagt P. W., Dom Mocquereau folge in seinen rhythmischen Ausgaben den Romanusbuchstaben — und Zeichen. — Einige nette Beispiele dieser angeblichen Dokumententreue habe ich in meinen Randglossen III charakterisiert. Im Solesmer Lager selbst ist man diesbezüglich zum großen Teil nicht so leicht befriedigt wie P. W. Man lese nur die scharfe Verurteilung des Mocquereauschen Verfahrens seitens eines der Hauptsolesmisten, A. Gastoué, in *„La Tribune de St. Gervais"*, 1908, Nr. 11; ebenfalls die entschiedene, wenn auch mit vielem Zartgefühl geäußerte und wirklich interessante Abweisung seitens Dom Lucien Davids, O. S. B., des Sekretärs Dom Pothiers in *„Revue de chant grég.* 1909, Nr. 5 und 6 (Artikel: *„Les signes rythmiques).* Man vergleiche zudem Dr. Wagner in „Gregor. Rundschau" 1908, Nr. 12 und 1909, Nr. 1. Die Herren im Solesmer Lager sind durchaus nicht nur in nebensächlichen und für die Praxis belanglosen rhythmischen Dingen uneinig, wie P. W. meint.

Wie schlimm steht es aber mit dem Verhalten der Solesmisten, wenn man den Satz gelten lassen will, den P. W. sogleich beifügt — und recht verstanden und mit den allenfalls nötig sein könnenden Einschränkungen muß man ihn gelten lassen —: „Man muß, schreibt P. W., in der Interpretation eines Kunstwerkes der Intention folgen, wie sie sich im Original des Komponisten oder in den ältesten vorhandenen Handschriften kundgibt". Was die in den alten Choralkodizes sich kundgebende wesentliche Intention der Komponisten ist, darüber haben uns die gregorianischen Autoren des Mittelalters keinen vernünftigen Zweifel gelassen; sie sagen es klar: ihre Noten sind Längen und Kürzen von genau abgemessener und proportioneller Dauer, so daß man dabei, wie bei den Längen und Kürzen der altklassischen Poesie taktieren kann. Die Zeichen für diese Dauerwerte, Zeichen, welche diese Autoren uns mitteilen und erklären, sind zu „hunderten und tausenden" in den ältesten Handschriften enthalten. Und was tut Solesmes? Es ignoriert sie in ihrem Wesen und Prinzip.

P. W. wirft mir nun bezüglich meiner rhythmischen Bearbeitungen Willkür und einfaches Befolgen persönlichen musikalischen Empfindens vor. Hat er wirklich die rhythmischen Neumenzeichen mit meiner Bearbeitung verglichen? Ich zweifle sehr. Wie könnte er es auch nur, da ihm die Neumensprache, weil er sich ihr gegenüber verschließt, nichts von ihren proportionellen Längen und Kürzen zu erzählen vermag? Er behauptet übrigens auch nicht, es getan zu haben. Wie kann er aber dann mich von diesem Standpunkt aus sachgemäß beurteilen? Aber es erstaunt ihn ja geradezu mein freimütiges Bekenntnis, daß ich keine historisch-kritische Ausgabe beabsichtige und daß mir vor allem künstlerische Rücksichten als Richtschnur dienen. Nun, wer die Fleury-Bonvinsche Schrift „Über Choralrhythmus" (1907) und die Artikel in *Musica sacra* von 1908 an einigermaßen aufmerksam verfolgt hat, wird dieses Staunen nicht mitempfinden. Da hier eine praktische und nicht unwichtige Frage im Spiele ist, erlaube man mir, auf die Sache etwas einzugehen. Ich schrieb z. B. in *Musica sacra* 1908, Seite 117, — und es war dies nicht das erste Mal: — „Der musikalische Rhythmus kann dem Choral in zweifacher Weise wiedergegeben werden: in archäologisch-historischen Ausgaben; . . . in diesen müßte der ursprüngliche Rhythmus so genau wie möglich wiedergegeben werden, ob er für die Praxis sich brauchbar erweist oder nicht; . . . dann in Ausgaben, die für die Praxis bestimmt sind. In denselben braucht vom erkennbar ursprünglichen Rhythmus nur das Praktische, Geschmackvolle, Ästhetisch-Wertvolle beibehalten zu werden, usw." Die erstere Art und Ähnliches überlasse ich dem P. Dechevrens, der schon manches derartige herausgegeben hat. Ich habe mich für die zweite Art entschieden. Da doch einmal ganz neu aufgebaut werden soll, so richte man sich, dachte ich mir, gleich so ein, daß es unserer im Verlauf der Jahrhunderte an Erfahrung und Geschmack erstarkten Einsicht entspricht, wenigstens insoweit das Wesentliche im Rhythmus der überkommenen Gesänge bleibt und die Pietät es gestattet. Ich bin nämlich, auf Grund der Ergebnisse der Neumenentzifferungen, der Überzeugung, daß, wie in der fehlerhaften Textbehandlung,[1]) so auch im Rhythmus unsere mittelalterlichen Zunftgenossen einem geläuterten Geschmack nicht, wie es zu wünschen wäre, Genüge geleistet haben, und daß hier deshalb die verbessernde Hand mit Erfolg angelegt werden kann. Aber dann die Subjektivität! Nun ja, jede Komposition — auch bei unseren gregorianischen Kollegen des Mittelalters war dies der Fall — fängt mit subjektivem Empfinden und Schaffen an und verobjektiviert sich dann. Wenn diese Subjektivität die eines guten, historisch-wissenschaftlich gebildeten, kirchlich empfindenden Musikers ist, dann entsteht etwas Gutes und Kirchliches, das, wie es ja bei modernen Schöpfungen auch geschieht, von vielen, ja selbst von allen angenommen werden kann, oder doch durch die feilende Hand der Praxis und der Zeit nach und nach endgültig vervollkommnet werden könnte. Auch Dom Pothier hat ja ein ganzes Gesangstück, und vielleicht deren mehrere, für die vatikanische Ausgabe selbst komponiert. Ich meine die *Communio „Sacerdos magnus"*. (Siehe den Artikel von G. Bas in *„Rassegna gregoriana"* 1909 S. 313, Fußnote). Das Sub-

[1]) In Randglossen IV wird man unter anderen Dingen eine Anzahl Dokumente finden, welche die wenig erbauliche Anschauung über Textbehandlung im Mittelalter vor Augen stellen.

Digitized by Google

jektive ist also durchaus nicht immer etwas so Unannehmbares und Ungeheuerliches, wie P. W. zu meinen scheint.

Auch Herr J. Auer, den, zugleich mit Herrn A. Wiltberger, P. W. gelegentlich erwähnt, macht im Cäcilienvereinskataloge leider die Bemerkung, es sei in meiner *Requiem*-Rhythmisierung zuviel nach subjektiver Auffassung Gestaltetes. Ich gestehe hier, daß die ziemlich kühle Aufnahme meiner *Requiem*-Bearbeitung seitens des einen und die beinahe ablehnende Haltung des andern mich sehr überrascht und enttäuscht haben. Bin ich doch der Überzeugung, daß der Rhythmus meines Op. 90 im großen ganzen derjenige ist, den ich faktisch jahrelang in den Kirchen Europas und Amerikas gehört habe; und in der Meinung, der von beiden Musikern wahrscheinlich gutgeheißene Vortrag der Choralchöre, welchen sie bisher gelauscht und die sie vielleicht dirigiert haben, könne mit dem von mir gehörten kaum verschieden gewesen sein, hatte ich, wenn vielleicht auch nicht bezüglich aller Einzelheiten,[1]) so doch im ganzen ein freudiges Entgegenkommen erwartet. Aufrichtig gesprochen liegt mir an dem Urteil der beiden Musiker viel mehr als an demjenigen des P. W., und ich hoffe noch immer auf ihre „Bekehrung", wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf; während ich sehr fürchte, P. W. gehöre, mit so vielen anderen Äqualisten, auf musikalischem Gebiet zu den Bourbonen, von denen es heißt, sie hätten, trotz all der den Ereignissen innewohnenden Belehrung, politisch „nichts gelernt und nichts verlernt". Man staunt in der Tat — das Staunen ist nun auf meiner Seite — wie an den Oratoristen all die klaren Argumente und historischen Tatsachen, die P. Dechevrens vorgelegt hat, wirkungslos abprallen konnten.[2]) Die Oratoristen haben jahrelang P. Dechevrens einfach ignoriert, und jetzt, wenn überhaupt etwas geschieht, wird nur so obenhin betrachtet und mit Vorliebe neben der Sache, neben dem springenden Punkt argumentiert; während auf seiten der Mensuralisten die Gründe der Oratoristen seit langer Zeit (von Dechevrens, Gietmann u. a.) genau und eingehend geprüft und besprochen worden sind. Wollten unsere Gegner dasselbe bezüglich unserer Argumente tun, man würde nach und nach sich verständigen. Läuft man dabei auch Gefahr, liebgewonnene Ansichten drangeben zu müssen, was schadet es? Nur die Wahrheit erlöst, und die Kunst kann dabei gewinnen.

Nun zur famosen Verschwörung, die da angezettelt sein soll von den Medizäern, dem Cäcilienverein und Bonvin & Co.! P. W. ist weit entfernt, sich wegen des Auftischens der Fabel zu entschuldigen, er nimmt vielmehr die Gelegenheit wahr, ähnlich den früheren Anfeindungen des Deutschen Cäcilienvereins und Dr. Haberls in seinen Reiseeindrücken (*„Church Music"* III., Seite 90, 91, 149 u. folg.) nochmals seine gelegentlich meines Op. 90 vorgebrachten, dieselbe Person und denselben Verein zur Zielscheibe nehmenden Verdächtigungen gerade in einer der Vereinszeitschriften *con gusto* breitzutreten. Nicht nur wiederholt er, sich selbst zitierend, die ganze rein aus der Luft gegriffene Anklage und erklärt, sie aufrecht halten zu wollen, sondern er sucht, das eigenartige Ergebnis seiner Detektivenarbeit durch neue von überallher zusammengetragene Indizienbeweise (?) etwaigen sensationslustigen Lesern glaublicher erscheinen zu lassen. Er zieht nun auch noch den amerikanischen Cäcilienverein mittels dessen literarischen Organs ins Komplott hinein usw. Ich fühle mich von den Insinuationen angewidert und mag darüber kein weiteres Wort verlieren. Will sich P. W. noch weiterhin an eingebildeten Verschwörungsgeschichten ergötzen, so sei es ihm nicht benommen. Übrigens hält der Leiter dieser Zeitschrift als Generalpräses des Cäcilienvereins P. W's. Verdächtigungen der Mühe einer Abfertigung wert — an seiner Stelle gelten sie mir nicht so viel — so wird er nicht ermangeln, die rechte Antwort zu geben.

P. W. leugnet dann die Richtigkeit meiner Bemerkung, daß der sogenannte oratorische Rhythmus, seinen Erfindern zufolge, sich vom Texte herleitet. Nun, auf die Richtigkeit meiner Aussage deutet doch schon die von den Oratoristen für ihr rhythmisches Produkt bekanntlich gewählte Bezeichnung: *Rhythme oratoire,* oratorischer Rhythmus. Ich gebe gern zu, daß Dom Mocquereau, wenn auch mit sich selbst in Widerspruch[3]) und in seinen Zwei- und Dreiteiligkeiten nur karikierend, sich nach und nach einem selbständigen musikalischen Rhythmus genähert hat; er hat sich aber dadurch die Mißbilligung im eigenen Lager zugezogen. Man kann sich davon überzeugen,

---

[1]) Ich möchte hier die Bemerkung machen, daß manche Einzelheit anders rhythmisiert werden könnte, wenn es nur erlaubt wäre, kleine Änderungen vorzunehmen, besonders mancherorts die Textsilben ein wenig zu verschieben. Wie die Umstände jetzt stehen, ist man öfters gezwungen, nicht nur andere Dauerwerte zu verwenden, als es die rhythmischen Zeichen angeben, sondern auch anders als man es vom rein musikalischen Standpunkt aus wünschte, nur damit der natürlichen Textdeklamation nicht zu große Gewalt angetan werde.

[2]) Unter den oratoristischen Gelehrten ist wohl Dr. Wagner derjenige, der vom historisch Richtigen, und von den durch die Mensuralisten hervorgehobenen Tatsachen am meisten annimmt.

[3]) Es trifft sich, daß gerade nach Fertigstellung des Manuskriptes des vorliegenden Artikels mir der aus Tournai bestellte, von Dom Mocquereau 1894 herausgegebene IV. Band der *„Paléographie musicale"* zukommt. Ich schlage das Buch auf, und siehe da, das erste, was mir unter die Augen kommt, ist folgende (hier übersetzte) Stelle: „Erinnern wir vorerst an das Grundprinzip der gregorianischen Theorie: die Notengruppen, wie die einzeln stehenden Töne, sind schließlich nur eine musikalische Materie, fähig den Rhythmus zu erhalten. **Diesen Rhythmus erhalten sie vom Text"**. Ich kann gegenwärtig nicht den Zusammenhang studieren; man wird aber gestehen, daß das Zitat, falls die Sprache nicht da ist, um die Gedanken zu verbergen, nicht zugunsten der bezüglich Dom Mocquereaus von P. W. gemachten Behauptung zu lauten scheint. Ich hatte oben wohl recht, als ich von den Widersprüchen Dom Mocquereaus sprach.

Digitized by Google

wenn man z. B. die oben von mir angeführten Artikel A. Gastoués, Dom L. Davids und Dr. Wagners liest.

Wenn P. W. im eigenen Lager Bescheid weiß, kennt er doch auch die Lehren P. Birkles in „Katechismus des Choralgesanges". Meine Randglossen IV teilen daraus Sätze mit, wie die folgenden (aus der englischen Ausgabe hier rückübersetzten): „Der Text beherrscht alles, die ganze Melodie", „die Melodien besitzen aus sich selbst die Form der zwei- oder dreiteiligen Gruppierungen nicht, sondern erhalten dieselbe vom Text". Und lehrt nicht der bekannte französische Oratorist Pierre Aubry, im Choral sei „das einzige rhythmuserzeugende Prinzip des Vortrags der Wortakzent"? Und Dom Pothier selbst, den P. W. doch gewiß als guten, echten Oratoristen, ja als den eigentlichen Begründer der Oratoristenschule anerkennen wird, hat noch neulich in der „*Revue du chant grégorien*" Nr. 6, Seite 186, folgende charakteristische Stelle geschrieben, die ich für die deutschen Leser aus dem Französischen übersetze und großenteils wiedergebe: „In den zwei Arten von Rezitationen, und ebenfalls in den eigentlichen Gesängen, die für je eine Silbe eine Note bieten, besteht das ganze Geheimnis des Rhythmus in der guten Akzentuation und Phrasierung des Textes. Und was geschieht, wenn die stärker entwickelte Melodie die Silben mit mehreren Noten beladet und von Zeit zu Zeit nach Belieben auf einer einzigen Silbe eine größere oder geringere Reihe von Neumen sich ausbreiten läßt? . . . Auch hier ist die Rhythmusart . . . diejenige der Rede. So entlehnt also die Melodie in den syllabischen Stellen dem Texte, **und zwar einzig dem Texte** ihre Akzentuation und Phrasierung. In den notenreicheren Stellen, wenn diese Noten auf einer Silbe nur eine Gruppe bilden, oder höchstens zwei, so fahren auch hier die Wörter fort, durch ihre eigene Gruppierung und Akzentuation die rhythmische Bewegung, die Akzentuierung und Phrasierung des Gesanges zu bedingen. Was die neumatischen Stellen angeht, so ahmt hier die Gruppierung der Neumen derjenigen der Wörter nach und ersetzt sie. Von Anfang bis Ende des Stückes bleibt der Rhythmus entweder gerade derjenige der Rede, oder ein Rhythmus, der dem rednerischen ähnlich ist". Und Seite 184 hat Dom Pothier versichert: „Was man beim Choral nie aus den Augen verlieren soll, worauf man nicht genug bestehen kann, ist das intime Verhältnis, das zwischen dem Text und der Melodie existiert, mag sich letztere auch noch so sehr entfalten". Die Hervorhebung der Schlußworte ist von Dom Pothier selbst. Sonderbar! — es sei dies nebenbei bemerkt — also, bestimmender textlicher Einfluß auch bei der so oft vorkommenden 10, 20 bis 58 Noten zählenden Belastung einer einzigen Wortsilbe! Und bei dieser angeblichen engen Abhängigkeit vom Texte doch wieder die bekannte Mißhandlung dieses selbigen Textes und seiner Wortakzente in den solesmistischen, namentlich französichen Choralrhythmisierungen!

P. W. schreibt am Schlusse, ich habe „durch meine Choralausgaben der vom Heiligen Vater so heiß ersehnten Choralreform einen bösen Streich versetzt". Er erlaube mir demgegenüber zu erklären, daß ich mir nicht nur einer entgegengesetzten Absicht bewußt bin, sondern die Überzeugung habe, mein Scherflein beigetragen zu haben und noch beitragen zu sollen zur Klärung der Choralfrage und zur Wiedererhebung des liturgischen Gesanges auf dasjenige musikalische Niveau, von dem der Rhythmusverlust im 12. Jahrhundert ihn herabsteigen ließ.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N. Y. Ludwig Bonvin, S. J.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

1909. Regensburg, am 1. Dezember 1909. Nr 12.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen wurden mit Nr. 6 und 8 versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: *Organaria:* I. Jos. Gruber (3); Mayerhoffer, P. Isidor; Dr. Fr. Xav. Mathias; A. Jos. Monar (5); E. Romano; Wilh. Schlichting; Aug. Weil. II. L. Birkendal-Barfod; J. A. Krygell; E. Sjörgen; J. Haas; H. Roth; Br. Wick; S. Karg-Elert. III. Neue Orgel in Metten. (Schluß folgt.) — Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. IV. Von P. L. Bonvin, S. J. — Vom Bücher- und Musikalienmarkte: III. K. Preinfalk; Aug. Wiltberger; G. Winter; M Gulbins; W. Köhler-Wümbach; Fr. Nagler; Max Stange; Fritz Vögely; Mich. Haller (4); Sigfrid Karg-Elert (2). (Schluß folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Cyrillus-Vereinsversammlung in Pilsen; Roermond, M. J. H. Beltjens †; Redaktionsnotiz und Abonnementseinladung; Errata zum Artikel Randglossen III. — Anzeigenblatt Nr. 12 mit Inhaltsübersicht von Nr. 11 des Cäcilienvereinsorgans, sowie Inhaltsverzeichnis des 42. Bandes und Bestellzettel für den 43. Jahrgang 1910 der *Musica sacra*.

Organaria.

I. Orgelkompositionen zum liturgisch kirchlichen Gebrauche: Die Orgelstücke von **Jos. Gruber** sind in 5 Heften verteilt, von denen die ersten zwei bereits in *Musica sacra* Seite 33, resp. 61 empfohlen worden sind. Den Schluß bilden Heft 3 (Op. 190). Sechs Trauerpräludien. Heft 4 (Op. 193). Sechs Präludien über die gebräuchlichsten *Ite missa est.* Heft 5 (Op. 192). Sechs feierliche Orgelstücke für besondere Gelegenheiten.[1]) Liturgische Bedenken hat Referent gegen die sechs Trauerpräludien, für welche beim *Requiem,* weder vor noch nach demselben, eine Verwendung nicht ist; die liturgische Vorschrift lautet, daß nur zur Stütze des Gesangschores die Orgel als Begleitungsinstrument gestattet ist. In Heft 5 sind besonders das Brautlied aus Rich. Wagners Lohengrin und der Hochzeitsmarsch aus Mendelssohns „Sommernachtstraum" zu beanstanden, da sie direkt die Erinnerung an durchaus weltliche Eindrücke wachrufen. Auch die Phantasie über die Österreichische Joseph Haydnsche Kaiserhymne gehört nicht zur Liturgie. Bei Orgelproben oder außerkirchlichen Konzerten sind jedoch diese drei von Gruber für die Orgel wirksam arrangierten Sätze gut zu empfehlen.

Mayrhoffer, P. Isidor, Chorregent im Benediktinerstift Seitenstetten. „Kein stümperhaftes Pedalspiel mehr!" Idee einer folgerichtigen, leicht überschaubaren Pedalapplikatur für Orgel.[2]) Wohl ist das Heftchen größtenteils theoretischer Natur, aber die Kunst des Pedalspieles, auf das schon bei Beginn des Orgelspieles Aufmerksamkeit und größter Fleiß beim Abwechseln und Übersetzen der Füße, Gebrauch des Absatzes und Ablösen der Füße und in den darauffolgenden Übungen mit Ober- und Untertasten gelenkt werden soll, ist so klar und übersichtlich entwickelt, daß eine Anwendung des Gelernten auf klassische Tonwerke und schwierigere Orgelsätze nicht entmutigenden Einfluß haben wird.

Zur Orgelbegleitung[3]), welche **Dr. Franz Xaver Mathias** für sämtliche Meßteile des *Commune Sanctorum* verfaßt hat, möchte der Unterzeichnete nur einige unmaßgebliche Bemerkungen machen. Stich und Ausstattung der 124 Seiten in Quart sind ausgezeichnet schön und deutlich. Die Erinnerung an Aufführungen, welche Referent in Beuron, Emaus, Graz, Rom, Straßburg usw. nach der Lesart des Vatikanischen Graduale

[1]) Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1909. Preis: jedes Heft 2 ℳ.
[2]) Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1909. Preis 1 ℳ 20 ₰.
[3]) *Organum comitans ad Commune Sanctorum Gradualis Romani quod juxta Editionem Vaticanam harmonice ornavit* Dr. F. X. Mathias, Organista Ecclesiae Cathedralis Argentinensis. Regensburg Fr. Pustet. 1909. Preis 3 ℳ 20 ₰.

Digitized by Google

mit Orgelbegleitung seit Jahren in sich aufgenommen hat, haben ihn mehr und mehr zur Überzeugung gebracht, daß die Begleitung der Orgel die Sänger nicht führen, sondern nur verwirren kann, daß die reichen und rasch vorzutragenden Melodien wie mit Nebel und Rauch eingehüllt erscheinen und bei dem notwendig fließenden Vortrag die Harmonie unklar, unbestimmt und unrein erklingt, auch wenn Meister wie Dr. Mathias, Springer und P. Molitor an der Orgel sitzen. Für den Vatikanischen Choral also kann auf die Orgelbegleitung nur zum Vorteil dieses absolut einstimmig erfundenen und gedachten Gesanges verzichtet werden. Was die in diesem Hefte gewählte Begleitungsart anlangt, so fällt der absolute Mangel harmonischer Kadenzen auf, sowie die Auflösung der Choralschrift nicht in gleichlange Noten, sondern abwechselnd in Achtel- und Viertelnoten mit Dehnungen, die den absoluten Äqualisten recht bedenklich erscheinen werden, aber nach dem Grundsatz beurteilt werden können: Mache es ein jeder, wie er's fürs beste und schönste hält.

A. Jos. Monar, Op. 39. Variationen für Orgel über das Lied: „Freue dich, du Himmelskönigin!" Preis 1 ℳ 80 ₰.[1])

— — Op. 40. *Alleluja.* Tonstück für Orgel über das österliche *Alleluja.* Preis 1 ℳ 50 ₰.[1])

— — Op. 41. *Lauda Sion.* Tokkata für Orgel. Preis 2 ℳ.[1])

— — Op. 42. Phantasie für Orgel. Preis 2 ℳ.[1])

Die Kompositionen dieser 4 Hefte sind teils für mittelmäßige, größtenteils aber für gewandte Orgeltechniker geschrieben. Die Notation ist auf drei Systeme verteilt. Tempo-, Manual- und Registerwechsel helfen zu gutem Vortrage. Die Publikationen sind besonders für längere Vorführungen der Orgel bei Prüfungen, Orgelkonzerten und ähnlichen Veranlassungen sehr erwünscht.

— — *Pleno Organo,* 68 Festvor- und Nachspiele für die Orgel, gesammelt und herausgegeben von A. Jos. Monar, ist in 3. Auflage erschienen[2]). Die erste Auflage wurde in *Musica sacra* 1898, Seite 122 besprochen und mit Referaten von E. v. Werra und Karl Walter unter Nr. 2195 im Cäcilienvereins-Katalog aufgenommen. Die Tonarten sind beim Neuabdruck der Platten als Kolumnentitel angegeben. Die Namen der Mitarbeiter stehen im Inhaltsverzeichnis.

Fünf kurze und leichte Orgelstücke- oder Harmoniumsätze schrieb **Elisabetta Romano.**[3]) Dieselben sind ernst, ja träumerisch und besonders durch den Legatostil auch für Harmonium empfehlenswert.

Fünf Stücke für Festgottesdienst und Konzert von **Wilhelm Schlichting,** Op. 25.[4]) Die Sätze zeugen von schöner Erfindungskraft und halten einheitlich die Motive fest, ohne nach modulatorischer oder harmonischer Seite in Bizarrerien zu verfallen. Sie verlangen mittlere Technik und sind größtenteils für *Pleno,* mit Einschaltungen zarter Mittelsätze, berechnet.

Neunzig Vor- und Zwischenspiele für die Orgel zu den Chorälen *Asperges me, Vidi aquam, Veni Creator Spiritus* und *Pange lingua* (bei Erteilung des sakramentalen Segens), herausgegeben von **August Weil,**[5]) Pfarrer zu Hattenheim im Rheingau, Op. 2. Der Herausgeber der „800 Orgelkompositionen", die in *Musica sacra 1907,* Seite 35, besprochen und im Cäc.-Ver.-Kat. unter Nr. 3476 mit Referaten von Karl Walter und E. v. Werra aufgenommen worden sind, hat auch vorliegende „90 kurze Vor- und Nachspiele" für die genannten Choräle teils selbst verfaßt, teils aus Kompositionen früherer Zeit, jedoch mit Kürzungen und Veränderungen gesammelt.[6]) Die Sätze sind sehr leicht, für

---

[1]) Bonn, Anton Heidelmann. [2]) Op. 15. Paderborn, Junfermann. Preis 6 ℳ 50 ₰.

[3]) *Cinque Preludii* per Organo od armonio. Turin, Marcello Capra. Preis 80 ₰.

[4]) Münster i. W., Wilhelm Schlichting. Preis 1 ℳ 50 ₰.

[5]) Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Preis 1 ℳ 50 ₰.

[6]) Die benützten Autoren sind: Joh. Seb. Bach, Ant. Cabezon, Giac. Carissimi, J. E. Eberlin, J. K. F. Fischer, F. Fontana, Gir. Frescobaldi, J. J. Froberger, M. Hermesdorff, Fr. Koenen, Orl. di Lasso, Simon Lohet, Ign. Mitterer, G. P. da Palestrina, M. Prätorius, J. Quadflieg, Fr. Roberday, Fr. Suriano, Jo. Titelouze, T. L. da Vittoria; der Herausgeber selbst ist mit 58 Nummern vertreten.

Digitized by Google

das Pedal ist *r*, *l* und Fußwechsel angegeben; auch schwache Organisten werden sich dieser Sammlung mit Nutzen bedienen oder durch dieselbe zur Weiterführung Anregung finden.

II. Kompositionen für Konzerte oder zur Übung und Unterhaltung. 1. Aus dem Verlag von W. Hansen, Kopenhagen und Leipzig:

L. Birkendal-Barfod. Orgelalbum. Preis 2 ℳ 50 ₰. Dasselbe enthält: a) ein *Duetto* von F. Mendelssohn-Bartholdy (Op. 38, Nr. 6); b) dessen Trauermarsch (Op. 63, Nr. 3); c) ein Albumblatt von Edm. Neupert; d) *Chanson-Triste* von P. Tschaikowsky; e) ein *Andantino* des Herausgebers; f) *Ave maris stella* von Ed. Grieg; g) Schlummerlied von Rob. Schumann; h) Oddes Leichenfeier von C. E. F. Horneman; i) ein schwedisches Volkslied; k) die Nokturne aus Op. 37, von Fr. Chopin; l) Mignonmelodien aus Op. 25 von Christian Sinding. Sämtliche Nummern sind auf drei Systemen verteilt und für die technische Ausbildung strebsamer Organisten sehr geeignet.

Joh. Adam Krygell, Op. 31. Legende für Violine und Orgel. Preis 2 ℳ. Der Violinpart verlangt bedeutend größere Technik als die Orgelstimme. Der musikalisch schöne Satz schließt über dem variierten Choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten".

Emil Sjörgen, Op. 49. *Prelude et Fugue pour Orgue.* Preis 2 ℳ. Das schöne, konzertmäßige, jedoch schwierige Werk ist dem berühmten Franzosen Alex. Guilmant gewidmet und verlangt wohl gute und saubere Technik, jedoch nicht Virtuosität.

2. Aus dem Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig:

Haas Joseph, Op. 25. Suite (*A*-dur) für Orgel (Improvisation, Intermezzo, Capriccio, Romanze, Passacaglia). Preis 4 ℳ. Dieses großangelegte Werk ist für Konzertorganisten bestimmt und verlangt eine dreimanualige Orgel und einen durchgebildeten Techniker zur Bewältigung der chromatisch durchgespickten, rhythmisch reichlich ausgestatteten, für die Registrierung von *fff* bis *ppp* von einem Adjunkten unterstützten Virtuosen. Sie ist dem Konzertorganisten Otto Burkert in Brünn gewidmet.

Präludium, Chaconne und Doppelfuge (*D*-moll von **Hermann Roth.** Preis 3 ℳ. Die Vorbemerkungen zum Vortrag werden dem sich als Konzertist ausbildenden Schüler dankenswerte Aufschlüsse für die Auffassung und Durchführung des technisch meisterhaft angelegten, aber schwierigen Werkes geben. Dasselbe ist Herrn Professor Karl Straube zugeeignet und nur für Konzertaufführungen brauchbar.

Bruno Wick, Op. 1. Drei Tonstücke für Harmonium (Orgel). 1. Adoration; 2. Notturno; 3. Improvisation. Preis 1 ℳ 50 ₰. Die Schwierigkeiten dieser 3 Sätze sind weder für Harmonium noch für Orgel groß zu nennen. Der träumerische Charakter steigert sich durch Chromatik, Enharmonik in einer Weise, daß es dem Zuhörer unmöglich wird, zu ahnen, was der nächste Takt bringen werde. Wenn er hypnotisationsfähig ist, so wird er sich genötigt sehen, die Augen zuzumachen, besonders im Alter von 15—20 Jahren.

3. Bei Karl Simon, Berlin:

Sigfrid Karg-Elert: Werke für Orgel. Op. 37, 1b. *Entrata* (*D*-dur) aus der *D*-dur-Partita. Preis 1 ℳ 20 ₰.

— — Op. 48b. Nr. 1. *Sanctus* (*B*-dur) für Violine und Orgel. Preis 1 ℳ 30 ₰.

— — Op. 65. Choral-Improvisationen zum Konzert und gottesdienstlichen Gebrauche. Phantasien, Präludien, Postludien, symphonische Sätze, Trios und Tokkaten für Orgel. Heft 3. Neujahr, Ostern, verschiedene Festtage. Preis 3 ℳ. Op. 65 ist dem großen Orgelkomponisten Alexander Guilmant zugeeignet und für den Gebrauch evangelischer Organisten bestimmt. Das *Sanctus* des Op. 48 (ohne Text) ist ein Konzertstück für Violine und Orgel, die *Entrata* des Op. 37 umfaßt nur 3 Seiten. Für die Entwicklung der Technik sind die Kompositionen von Karg-Elert ohne Zweifel sehr fördernd. F. X. H.

III. Orgeldispositionen und Prüfungen: **Metten.** Eine neue größere Orgel. — Endlich, endlich nach langem Harren ist sie gekommen, die hier so notwendige neue Orgel, gebaut von Ignaz Weise, Orgelbauanstalt in Plattling. Allseits herrschte und herrscht darüber große Freude. Und das mit Recht, denn unsere Stift- und Pfarrkirche hat nun ein Orgelwerk ersten Ranges, das man inbezug auf Präzision, Qualität und Struktur ohne Übertreibung zu den besten erstklassigen Orgeln rechnen kann. Darüber äußerte sich in fast gleichen Worten der staatlich aufgestellte Orgelrevisor Pet. Griesbacher bei der am 13. September a. c. vorgenommenen eingehenden Prüfung. Herr Benefiziat Griesbacher schreibt in seinem äußerst anerkennenswerten offiziellen Bericht über das Resultat seiner Revision, „dieses Qualitätswerk ersten Ranges, lasse sich wohl an Größe, von keiner anderen aber an Güte übertreffen und werde Meister Weise loben für undenkliche Zeiten."

Nur eine Stimme der Anerkennung und des Lobes konnte man von seiten hervorragender Musikkenner und Orgelvirtuosen hören, als am 11. Oktober aus Anlaß der feierlichen Weihe des Instrumentes eine **kirchenmusikalische Produktion** stattfand, bei der die Orgel in all ihrer Pracht und Lieblichkeit und Anmut und Kraft ganz und voll zur Geltung kam, zumal solche Meister der Orgel die zahlreich erschienenen Gäste und Musikfreunde mit ihren herrlichen Piecen erfreuten und erbauten. Herr Chorregent Vinz. Goller, Deggendorf spielte a) Orgelsonate in *D*, Op. 168 von J. Rheinberger; b) Zwei Charakterstücke für Orgel „Ernstes Streben" von

Digitized by Google

V. Goller, „Jubel“ von Griesbacher. Herr M. Limmer, Metten brachte M. Springer, Orgel-*Praeludium*, Op. 21, Nr. 1 zum Vortrag. Herr Domorganist J. Renner jun., Regensburg spielte a) *Canzone*, b) *Praeludium* aus der I. Orgelsuite von J. Renner jun. Herr J. Moosauer, Landau a. J, a) Fuge zu zwei Themen in *E*-moll von J. S. Bach, b) Pastorale, Op. 25, Nr. 1 von M. Springer, c) *Toccata di concerto* von M. E. Bossi, d) Sonate in *D*-moll, 1. Satz von J. Rheinberger. — Bezüglich der Orgel selbst sei bemerkt: Es ist ein Translationswerk mit reinpneumatischer Zwillingslade nach Weises bewährtem, äußerst einfachem, leicht zugänglichem System und umfaßt 24 klingende, 3 kombinierte Manual- und 6 durch Translation gewonnene Pedalregister, 7 Hilfsregister nebst automatischer Pedalumschaltung und als weitere Spielhilfen 1 freie Kombination für beide Manuale, zwei Druckknöpfe zwischen den beiden Manualen für freie Kombination und *Crescendo*, 6 dynamische Druckknöpfe unter dem Hauptmanuale mit *P*, *M*, *F*, *FF*, *Pl* und *O*, wobei letzterer sämtliche Druckknöpfe des Werkes auslöst, endlich eine durchgehende *Crescendo*-Walze und eine dieselbe in der Mitte konzentrisch umkreisende Schwellwerkwalze nebst *Crescendo*- und Windstandzeiger. Die Disposition ist folgende:

Manual I und II: 1. Trompete 8′; 2. Prinzipal 8′; 3. Bourdon 16′; 4. Holzgeige 8′; 5. Gamba 8′; 6. Gemshorn 8′; 7. Gedeckt 8′; 8. Quintatön 8′; 9. Tibia 8′; 10. Rohrflöte 8′; 11. Salicional 8′; 12. Äoline 8′; 13. Vox coelestis 8′; 14. Dolce 4′; 15. Traversflöte 4′; 16. Oktav 4′; 17. Quintflöte $2^2/_3$′; 18. Terzflöte $1^3/_5$′; 19. Waldflöte 2′; 20. Mixtur $2^2/_3$′ 4fach; 21. Kornett 8′; 22. Oboe 8′; 23. Klarinette 8′.

Pedal: 24. Posaune 16′; 25. Violon 16′; 26. Subbaß 16′; 27. Oktavbaß 8′; 28. Bourdon 16′; 29. Quintbaß $10^2/_3$′; 30. Posaune 8′; 31. Violon 8′; 32. Gedecktbaß 8′; 33. Oktavbaß 4′. Freie Kombination. Automatische Pedalumschaltung.

Mechanische Spielhilfen: Baßkoppel; Melodiekoppel; Pedalkoppel I; Suboktavkoppel II/I; Superoktavkoppel II/I; Superoktavkoppel I; Pianopedalabsteller; Trompete 8′-Absteller; Posaune 8′-Absteller; Posaune 16′-Absteller; *Crescendo*-Rolle; Schwellwerkrolle; 2 Zeiger; 8 Druckknöpfe.

Spieltischeinteilung: 23 Züge für freie Kombination, 23 Tasten (II. Manual); mit den Bässen 40 Züge für freie Kombination, 44 Registertasten (I. Manual); II. Manual: 2 Druckknöpfe; I. Manual: 6 Druckknöpfe.

Die beiden Manuale umfassen je 56 Tasten bis $\bar{g}$. Das vorschriftsmäßig gebaute leichtgeschweifte Pedal erstreckt sich auf 27 Töne bis $\bar{d}$, ist eichenbelegt mit geschwärzten Obertasten; Röhrentraktur.

Das Pfeifenwerk ist im Mittelgehäuse derart untergebracht, daß sämtliche Register von den Schwelljalousien gedeckt werden. Das ist unsere neue Orgel! Möge sie lange, lange ihrem Zweck ganz und voll dienen. U. I. O. G. D.

P. Viktor Eder, O. S. B.

(Schluß folgt.)

Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

IV. „Choralmelodie, die Dienerin des Textes?“ — „Der rhythmische Akzent ist Dehnung?“ — „*Gettare la presente edizione vaticana tra la carta straccia?*“ — Ergänzungsfaktum betreffs der Tradition seit dem 12. Jahrhundert.

„Choralmelodie, die Dienerin des Textes?“ — Im ersten Jahrgang (1906, Nr. 4) der Zeitschrift „*Church Music*“, im Artikel: „*Two new books on Gregorian chant* etc.“, schrieb ich gelegentlich der von A. Lemaistre hergestellten englischen Ausgabe von Pater S. Birkles „Katechismus des Choralgesanges“ u. a. folgende Bemerkungen: „Im Verlauf des Werkes vernehmen wir Aussprüche wie folgende: ‚Die Melodie (die Verbindung der Motive) ist ganz vom Text beherrscht‘, ‚der Text beherrscht alles, die ganze Melodie‘, ‚den Akzent, den organischen Aufbau‘, die Melodien besitzen aus sich selbst die Form der zwei- oder dreiteiligen Gruppierungen nicht, sondern erhalten dieselbe vom Text.‘ ‚Wir müssen aufs bestimmteste leugnen, daß sie die organische Form aus sich selbst besitzen‘.[1]) (Siehe Birkle-Lemaistre, Seite 41, 112, 113 usw.) Aber, muß man sich da unwillkürlich fragen, wie kann unter solchen Umständen der Autor diese Gesetze „musikalische Gesetze“ nennen, wie kann da die Rede von „musikalischer Form“ sein? Und wird dann der Gesangsrhythmus noch ein kunstgerechter sein, wenn der Prosatext selbst keinen wohlgeordneten Rhythmus besitzt? Und letzteres kann in der Liturgie um so leichter vorkommen, als viele Texte ihres Gedankeninhaltes halber ohne besondere Rücksicht auf stilistische Vollkommenheiten gewählt und zum Teil nicht immer sprachlich glückliche lateinische Übersetzungen sind. Sollte da nicht die Musik nachhelfen, damit ein musikalisches Kunstwerk herauskomme? Wie kann sie das aber, wenn sie aus sich formlos und unbestimmt ist und ihren Rhythmus und ihre Form allein vom Texte erhält?

Selbst der Rhythmus der mit so zahlreichen Noten verzierten melismatischen Gesänge ist unserm Autor zufolge, ‚vom Texte beherrscht‘, ‚allzeitig dem Texte und seinen Akzenten unterworfen‘. Man frägt sich staunend, wie das wohl möglich ist, da hier so oft die Wortsilben durch ganze Melodiephrasen voneinander getrennt sind. Da vernehmen wir vom Autor, wie wir uns das vorzustellen haben: er nimmt mechanisch je die erste Note der Neumengruppen heraus und erhält so syllabische Melodien, in welchen für jede Note eine Textsilbe trifft. (Siehe Seite 136, 137 sq.) Hier ersehen wir den aufbauenden Einfluß des Textes! Und wie originell ist es, die erste Note

---

[1]) Ich zitiere und übersetze aus der englischen Ausgabe. Dies gilt auch bezüglich des gleich zu erwähnenden Springerschen Werkes.

Digitized by Google

einer jeden größeren oder kleineren Gruppe einfach als die Hauptnote und Quintessenz derselben anzusehen und einen solchen Melodieruf dann ‚den Grundgedanken' zu nennen! Die dürren Stoppeln läßt nachträglich der Verfasser sich zerteilen und wiederaufblühend eine Unzahl Notenranken treiben; alles auf einem Vokal, also ohne eigentlichen Text; und doch soll da der Text bestimmend auf Rhythmus und Akzent wirken! Bei den willkürlich hergestellten ‚Grundgedanken' ließe sich noch einigermaßen von einer Wechselwirkung zwischen Text und Noten sprechen; aber bei Komplexen von 40 und mehr Noten kann da etwa die Silbe, die unter der ersten Note liegt, auf den rhythmischen und musikalischen Aufbau von irgend einem Einflusse sein? Die Frage stellen, heißt sie zugleich beantworten. Schlägt man den Solesmer *Liber Gradualis* auf, so findet man Silben, und zum Teil akzentlose Silben mit 10, 25, 37, 53 und vielleicht mehr Noten belastet. Der organische Einfluß des Textes auf die Melodie und überhaupt der ganze sogenannte oratorische Rhythmus, auf den unser Autor fortwährend hinweist, ist bei diesem stark melismatischen Gesängen reine Phantasie."

Ich hatte mir vorgestellt, daß die extremen Anschauungen P. Birkles im oratoristischen Lager seither aufgegeben worden seien; Max Springers Werk „Die Kunst der Choralbegleitung" (englische Ausgabe [New York] Seite 52 u. folg., Seite 206 u. folg.) belehrte mich eines Bessern. Ihm (Seite 55) habe ich auch den diesem Artikelteil vorangestellten Ausspruch entnommen.

Bezeichnend für die Anschauung über Verhältnis zwischen Choralmusik und Text sind auch die Worte des bekannten französischen Oratoristen Pierre Aubry: „Kurzum," so behauptet er, „während des ganzen Mittelalters, mochte man in der Kirche über Prosa oder über Verse singen, das einzige rhythmuserzeugende Prinzip des Vortrages war der Wortakzent." Der Leser wird sich ferner aus „Randglossen II" erinnern, wie Dr. Peter Wagner den mittelalterlichen Choral sich zu einem „kontinuierlichen Rezitativ" entwickeln läßt. Ein anderer (R. Procházka), der allerdings über den Zusammenhang von Oratorismus und Äqualismus nicht im klaren zu sein scheint, und eine Äußerung, welche ursprünglich auf die bekanntlich textentsprechend umgearbeiteten Melodien der Medicäa gemünzt war, nunmehr auf den Choral ganz allgemein bezieht, schreibt: „Der Rhythmus des Choralgesanges fußt auf der tadellosen Deklamation des lateinischen Textes". (Kothe-Procházka: Abriß der allgemeinen Musikgeschichte, Seite 56). Solche Aussprüche bezüglich der ausschlaggebenden Einwirkung des Textes auf die Musik im Choral ließen sich leicht verhundertfältigen. Für den Anhänger des sogenannten oratorischen Rhythmus ist die erwähnte Texteinwirkung eine aus dem angenommenen Prinzip sich ganz natürlich ergebende und *a priori* feststehende Tatsache.

Wir hatten schon in „Randglossen" III Gelegenheit zu gewahren, wie die Wirklichkeit im Choral anderen sogenannten gregorianischen Grundsätzen durchaus nicht entspricht. Prüfen wir heute wie es sich mit der Richtigkeit des oben erwähnten Ausspruches verhält, daß nämlich „im traditionellen Choral die Musik die Dienerin des Textes ist". Befragen wir hierüber sowohl die ältesten Choralschriftsteller als die uns erhaltenen Melodien selbst. Das tatsächliche Ergebnis unserer Untersuchung wird das gerade Gegenteil von der oratoristischen Behauptung sein.

Ich führe, wo immer möglich, die betreffenden Stellen im Urtext und chronologisch an.

a) Der heil. Augustinus, der älteste uns bekannte kirchenmusikalische Schriftsteller, (4. Jahrh.) *(De Musica,* 2. 1. [Migne 32, col. 1099]) schreibt:

„At vero musicae ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quae illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum. Nam si eo loco, ubi duas longas syllabas poni decet, hoc verbum („cano") posueris, et primam quae brevis est, pronuntiatione longam feceris, nihil musica omnino succenset: tempora enim vocum ea pervenere ad aures, quae illi numero debita fuerunt. Grammaticus autem jubet emendari, et illud te verbum ponere, cujus prima syllaba producenda sit, secundum majorum, ut dictum est, auctoritatem, quorum scripta custodit."

„Die Musik aber, welcher gerade die gesetzmäßige Abmessung und die rhythmische Bewegung[1]) der Töne eigen ist, kümmert sich nur darum, daß je nach den Anforderungen ihrer eigenen Maße diese oder jene Silbe kurz oder lang vorgetragen werde. Wenn du also an jener Stelle, wo zwei lange Silben stehen sollen, dieses Wort (d. h. *„cano"*, von dem er soeben gesprochen hatte) setzest, und du dessen erste Silbe, welche kurz ist, lang vorträgst, so protestiert die Musik keineswegs dagegen; denn das Ohr vernimmt dann eben das Zeitmaß, welches der (musikalische) Rhythmus dort erheischt. Der Grammatiker allerdings verlangt hier eine Korrektur und das Setzen eines Wortes mit langer erster Silbe, wie gesagt, der Auktorität der Vorfahren entsprechend, deren Schriften er verwahrt."

„Diese Stelle des heil. Augustinus spricht für sich selbst: Die Musik, so heißt es, hat ihrer Natur gemäß einen eigenen, nicht erst von dem Text herzunehmenden Rhythmus.

b) In der Sammlung von liturgischen Vorschriften und Überlieferungen der Benediktiner (7. Jahrh.) *„Instituta Patrum de modo psallendi et cantandi"* (Gerbert, I, Seite 6 und Thomass. IV, Seite 353), lesen wir:

---

[1]) *Numerositas, numerus* = rhythmus. Vergl. unter anderen Hucbald. (Siehe Fleury-Bonvin, „Über Choralrhythmus", Seite 45 und 47.)

Digitized by Google

„Omnis tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda, sicut dicit Priscianus: „Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina scriptura. Si vero convenerint in unum accentus et melodia, communiter deponantur; sin autem, juxta melodiam toni cantus sive psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium tonorum, musica in finalibus versuum per melodiam subprimit syllabas et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia. Ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, oportet, ut saepius accentus infringatur eo modo, v. g. ut sunt sex syllabae „Saeculorum. Amen", ita sex conformentur notis toni in depositione verborum et syllabarum."

„In allen Mittel- und Schlußkadenzen der (Psalm-)Töne richte man sich nicht nach dem Wortakzent, sondern nach der Melodie des (Psalm-)Tones, weil, wie Priscian sagt, die Musik nicht den Regeln des Donatus (Grammatikers) unterworfen ist, ebensowenig als die Heilige Schrift. Stimmen aber die Akzente des Wortes und der Melodie überein, so mögen sie allerdings zusammen beobachtet werden; wenn nicht, so schließe man das Gesangstück oder den Psalm der Melodie entsprechend ab. In beinahe allen Psalmtönen unterdrückt nämlich der Melodie wegen bei den Kadenzen der Verse die Musik manche Silbe und setzt sich über die (Text-)Akzente hinweg, und dies ganz besonders im Psalmengesang. Es ist also in den Schlußkadenzen recht oft notwendig, die Textakzente zu vernachlässigen; so z. B. enthält das *„Saeculorum Amen"* sechs Silben; sie müssen genau sechs Noten der Melodie entsprechen."

Auch diese Stelle läßt wohl an Klarheit für unsere Sache nichts zu wünschen übrig und erklärt manches im Choral: *Musica sophisticat accentus*, die Musik setzt sich über die Textakzente hinweg etc.; *non subjacet regulis Donati.*

Es sei nebenbei bemerkt, daß die mittelalterlichen Choralschriftsteller sehr selten die Rede auf den Wortakzent bringen;[1]) dies spricht schon nicht zugunsten der oratoristischen Theorie der rhythmusbildenden Tätigkeit dieses Akzentes; die wenigen Stellen aber, die den Textakzent erwähnen, sind dieser Theorie positiv ungünstig.

c) Bei einem Autor des 9. Jahrhunderts, dem Mönche Aurelian von Réomé, ist zu lesen, daß die Hymnentexte der lateinischen Akzentpoesie (damals die „rhythmische" genannt im Gegensatz zur altklassischen „metrischen") dem Rhythmus der Melodie nachgebildet werden: „Die meisten Hymnen gehören dieser Dichtungsart an, sagt er, so z. B. der Hymnus *„O Rex aeterne, Domine, rerum creator omnium"*, der nach dem Muster des jambischen Metrums gebaut ist, nicht indem man die metrischen Füße berücksichtigt, sondern indem man die Worte dem Rhythmus der Melodie nachbildet". Also nicht umgekehrt. *(De Musica disciplina*, Kap. IV, zitiert in Dechevrens *„Etudes de science musicale"*, II, Seite 51.)

d) Im Kap. 15 des Micrologus von Guido von Arezzo (1. Hälfte des 11. Jahrh.) stoßen wir auf folgende merkwürdige Stelle:

„Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum; nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia absonitatem parit; quod tamen raro opus erit curare."

„In den Satzteilen und Sätzen sollen Text und Musik zugleich abschließen. Es soll ferner weder eine lange Tondauer auf gewisse kurze Silben, noch eine kurze auf lange Silben gesetzt werden, denn dies würde eine unangenehme Wirkung haben; übrigens braucht man sich bezüglich dieses Punktes nur selten Sorgen machen."

Das Merkwürdige hier liegt nicht in der zuerst gemachten Empfehlung betreffs der selbstverständlichen Übereinstimmung von Text und Musik, aus welchen Bestandteilen ja der Gesang sich zu einem neuen Kunstganzen zusammensetzt, sondern in der von Guido sofort beigefügten befremdenden Bemerkung, welche die gemachte Vorschrift gleichsam wieder aufhebt und eine Sorglosigkeit in der Textbehandlung begünstigt, welcher die mittelalterlichen Choralkomponisten sich leider nur zu oft überließen.

e) Zum Schluß ein unzweideutiger Ausspruch eines im 13. Jahrhundert lebenden Schriftstellers über das Verhältnis zwischen Text und Musik im Choral. E. Salomonis schreibt im 21. Kap. seiner *„Scientia artis musicae"* (Gerbert III, Seite 44) folgendes:

„Nam si caderet super corripienda syllaba, quaecumque esset illa, neuma: debitum esset sequi et prosequi eum; et ita tenemus in pluribus locis. Ratio est quare facimus: nam littera est ibi loco subjecti et cantui servit, in eo quod cantus, et cantus praedominatur et decorat dictionem; et ideo in cantu dictio corripienda quandoque longum habet accentum et e converso quandoque producenda brevem habet accentum, maxime in scientia organizandi."

„Fällt die Neume mit einer kurz sein sollenden Silbe zusammen, so muß die Neume beobachtet werden, welcher Art die Silbe auch sei; und das findet oft statt. Der Grund hiervon ist, daß der Text dem Gesang unterworfen ist und ihm gehorcht, eben weil letzterer Gesang ist; der Gesang beherrscht und ziert das Wort. Deshalb haben im Gesang die kurzen Silben manchmal einen langen Akzent und umgekehrt zuweilen die langen Silben einen kurzen Akzent, ganz besonders in der Orgaualkunst."

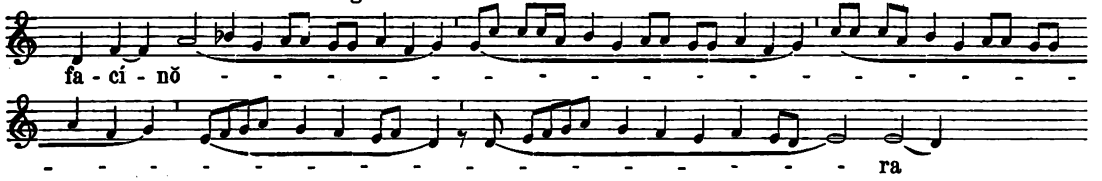
„Der Text ist dem Gesang unterworfen und gehorcht ihm; der Gesang beherrscht das Wort!" Ein schreienderer Widerspruch zwischen dieser mittelalterlichen Anschauung und dem oratoristischen

[1]) Bisher stieß ich, irre ich nicht, nur auf die in diesem Artikel aufgezählten Akzenterwähnungen.

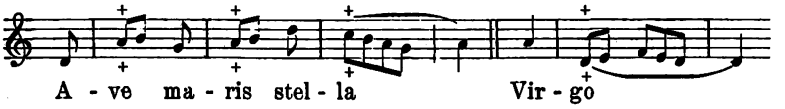
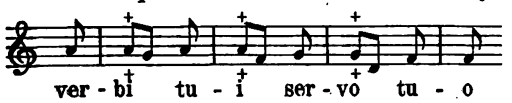
Digitized by Google

Ausspruch: „Die Choralmelodie ist die Dienerin des Textes", „der Wortakzent ist das einzige rhythmuserzeugende Prinzip", dürfte nicht leicht möglich sein.

Sehen wir nun zu, ob die alten Choralmelodien selbst den mittelalterlichen Aussagen über ihre Beschaffenheit in der Tat entsprechen.

Die im Eingange meines Artikels aus einem früheren Aufsatz über P. Birkles „Katechismus" zitierten Bemerkungen genügen an und für sich, um es jedem klarzumachen, daß bei den reich melismatischen Gesängen, die ja einen sehr großen Teil des Choralschatzes ausmachen, von speziellem Einfluß des Wortakzentes und des Textes überhaupt auf Rhythmus und Bau der Melodie keine Rede sein kann. Man gestatte mir jedoch zur Illustration ein klassisches Beispiel herzusetzen, auf das auch P. Dechevrens schon aufmerksam gemacht hat. Ich gebe es mit der Silbenverteilung, die der Kodex 339 von St. Gallen, der Kodex 121 von Einsiedeln und auch die photographische Wiedergabe in der *Paléographie musicale* enthalten. Die vatikanische Ausgabe läßt zwei Noten aus und verbessert die Textunterlage, indem sie die 58 Noten, die auf der akzentlosen kurzen Silbe „*no*" standen, größtenteils der Akzentsilbe „*ci*" zuteilt und der Silbe „*no*" nur mehr 5 Töne läßt. Bezüglich der Satzabteilungen (Einschnitte) folge ich der Vatikana. Im *Alleluja* des vierten Adventssonntags sang man also im Mittelalter wie folgt:

Die Akzentsilbe „*ci*" bleibt im Beispiel, dem oratorischen Prinzip zum Trotz, so gut wie unbeachtet; dagegen entfaltet die unbetonte, schwache Silbe, merkwürdigerweise eine übersprudelnde Tatkraft, sie trägt die schwere Bürde von nicht weniger als 58 Noten, die 5 Satzteile bilden. Nun wurde die vorletzte Silbe eines Proparoxytonons, wie *facĭnora, glŏrĭa, Dŏmĭnus*, auch im Mittelalter kurz und schwach gesprochen, die langgezogenen Notengruppen über „*no*" können also nicht entstanden sein unter dem Einflusse dieser schwachen Silbe, die ja kein Streben nach Breite besitzt. Und soll diese Silbe etwa auf den musikalischen Satzbau eingewirkt haben, hat sie gar die Verantwortlichkeit für die 5 Satzabschnitte? Vernünftigerweise kann auch ein Oratorist bei den so zahlreichen, auf betonten und unbetonten Silben gesungenen Melismen des vatikanischen Gradualbuchs dem Text ein derartiges Einwirken auf Melodiebildung und -Bau nicht zuerkennen.

Ein weiterer Blick in das Buch bestätigt die Tatsache, wie wenig sich die alten Choralkomponisten um die Silbenbeschaffenheit bekümmert haben. Schlagen wir gleich die ersten Seiten auf. Da finden wir z. B. die vorletzte schwache Silbe der folgenden Proparoxytona mit längeren oder kürzeren Melismen belastet: *(Dom. Adv. I.*, Offert.): *Domine, irrideant; (Dom. Adv. II.*, Intr.): *veniet gloriam;* (Offert.): *laetabitur, Domine; (Dom. Adv. III.*, Intr.): *hominibus Dominus, (Alleluja): potentiam, facias,* (Offert.): *Domine,* (Comm.): *Dicite, veniet.* Haben da die Choralkomponisten die Anschauung betätigt, „der Rhythmus fusse auf der tadellosen Deklamation des lateinischen Textes?"

Da nun doch die Oratoristen den Text als rhythmuserzeugend für die Musik ansehen, so wäre zu erwarten, daß sie wenigstens in ihren eigenen sogenannten Rhythmisierungen, die sie wohl im Sinne der alten Choralkomponisten einzurichten meinen, eine volle Übereinstimmung zwischen den Akzenten der Musik und denen des Textes herstellen. Wie rhythmisieren aber D. Pothier und G. Bas z. B. das *Ave maris stella?* Die Zeitschrift „*Church Music*" II., Nr. 2, S. 80 bringt folgende zwei Stellen aus ihren Arbeiten:

Ähnlich bietet der Zweitgenannte, in derselben Zeitschrift III., Nr. 1, Seite 31, die Communio *Dom. XXI. post Pent.* in nachstehendem Rhythmus:

Da kommt einem unwillkürlich die köstliche Szene des Ständchens Beckmessers in Wagners „Meistersinger von Nürnberg" in Erinnerung. Was würde wohl zu obigen Musterbeispielen Hans Sachs sagen? Wie oft würde er auch hier „mit dem Hammer auf den Leisten Gericht halten?" Dem singenden Beckmesser ruft er tadelnd zu: „Ist euch an der Weis' nichts gelegen? Mich dünkt sollt' passen Ton und Wort", und an den mit Kreuzchen bezeichneten Stellen merkt er daher, auf den Leisten schlagend, unerbittlich die Fehler[1]) an:

[1]) Hat auch die Musik einen Eigenrhythmus, so soll doch, wenn sie sich im Gesang mit Worten verbindet, zwischen ihr und dem Text und seinen Akzenten kein Widerspruch obwalten.

Digitized by Google

Vom Gleichmaß abgesehen sind sich wirklich die Rhythmisierungen Beckmessers und Solesmes zum Verwechseln ähnlich. Allerdings werden dies nur diejenigen Äqualisten empfinden, für welche „die akzentuierte (iktische) Choralnote dieselbe Bedeutung hat, wie eine auf die gute (betonte) Taktzeit fallende Note in der modernen Musik". Bei den anderen Oratoristen mit ihrem intensitätslosen Iktus und ihren gleichkurzen Noten treffen wir übrigens keinen Rhythmus an. (Siehe folgenden Artikelteil.)

Nebenbei eine Bemerkung bezüglich der Art und Weise wie Solesmes hier den Hymnus *Ave maris stella* rhythmisch darbietet. Der Hymnus gehört der Akzentpoesie an. Man erinnere sich nun (vergl. oben c) wie Aurelian von Réomé mitteilt, der Text dieser Hymnen sei dem Rhythmus der Melodie nachgebildet; man kann also aus dem klar vor Augen liegenden Rhythmus des Textes auf denjenigen der Melodie zurückschließen; der Text des *Ave maris stella* hat aber zweifellos trochäischen Rhythmus, und da der Text also rhythmisch eine Nachbildung des Ganges der Melodie ist, so muß auch letzterer trochäische Bewegung zu eigen sein. Wie gestalten aber Dom Pothier und G. Bas die Melodie? Jambisch, also im möglichsten Widerstreit mit dem Text. Und sie können nach ihrem Solesmer System hier und in anderen derartigen Hymnen konsequenterweise nicht anders handeln; ihr System ist also falsch und ungregorianisch.

Betrachten wir in einem Rückblick nochmals die so oft vorkommende Belastung unbetonter und kurzer Silben und nicht weniger die noch häufigere der Endsilben, ferner die dagegen vielfach stiefmütterliche Behandlung der Akzentsilben und die durch lange Notenwindungen bewirkte Auseinanderrenkung der Silben desselben Wortes mit der natürlichen Folge, daß das Wort als solches nicht mehr wahrgenommen und verstanden werden kann usw. usw., so können wir im alten Choral eine durchgängige Betätigung des oratoristischen Prinzips, welches Melodie und Rhythmus aus dem Wortakzent und überhaupt aus dem Text erzeugt werden läßt, keineswegs erblicken; vielmehr müssen wir uns bei diesem Anblick mit Dechevrens *(Etude de sc. mus.*, Seite 82) sagen: „Der Text spielt hier eine ziemlich untergeordnete Rolle; . . . die Melodie liest einigermaßen aufs Geratewohl auf ihrem Wege die Worte des gesungenen Textes auf."

Übrigens, und es freut mich dies zu konstatieren, erheben sich selbst im solesmistischen Lager Stimmen gegen die Anschauung, welche der Melodie im Choral einen Eigenrhythmus abspricht. So äußert sich P. Gregorius Böckeler, O. S. B. in seinem Artikel: „Betonte leichte Zeit" (Gregoriusblatt 1909, Nr. 8.): „Sie (die Choralmelodie) empfängt ihren Rhythmus vom Texte, hat man gesagt. Auch eines unserer alten, erbeingesessenen Schlagwörter, denen jeder ernste Choralist ein seliges Ende von Herzen wünscht." In der Tat nimmt man die Mocquereauschen zwei- und dreiteiligen Notengliederungen an, die dem Textrhythmus vielfach schnurstracks zuwiderlaufen und nach eigenem Rezept hergestellt werden, so muß man konsequenterweise aufhören, Oratorist im hier dargelegten Sinne zu sein.

P. Böckeler im soeben genannten Artikel schreibt folgenden Satz, den ich zum zweiten Gegenstand meiner Untersuchung gewählt habe:

„Der rhythmische Akzent ist Dehnung" (?) — Unter „rhythmischem[1]) Akzent" versteht P. Böckeler das, was die gute oder schwere Zeit, das charakteristische der Thesis ausmacht, das, was den Rhythmus markiert und ihn so aufbauen hilft. Es ist, was die Musiker gewöhnlich in mehr oder minder geeigneter Weise metrischen Akzent nennen; nur ersetzt P. Böckeler in demselben den Begriff der Intensität durch den der Dehnung. „Das Wesen dieser Zeit ist, nach P. Böckeler, nicht Betonung sondern Dehnung." Es sei dies nicht eine Eigentümlichkeit der gregorianischen Musik, es habe vielmehr auch Geltung in anderer Musik.

P. Böckeler fühlt etwas Richtiges heraus, er ist nur zu einseitig und nicht konsequent genug. Würde er nur sagen: „Die gute Zeit kann auch durch Dehnung (Länge) und zwar ganz naturgemäß hervorgehoben werden", so hätte er vollständig recht.

Die gute Zeit, die Thesis hat die Aufgabe, den jeweiligen Beginn der Zeitteilenordnungen anzugeben, deren wohlproportionierte Wechselbeziehungen den Rhythmus zuwege bringen. Dieses Hervorheben des jeweiligen Beginns einer neuen rhythmischen Gruppe kann nur durch den soge-

[1]) „Rhythmus" („rhythmisch") ist ein Ausdruck, der leider in verschiedenen Bedeutungen gebraucht wird; daher die vielfache Schwerverständlichkeit und Konfusion. Ich notiere hier einige dieser Bedeutungen: 1. Rhythmus besagt im allgemeinen und *in abstracto* Ordnung in der Bewegung, genauer: Ordnung der Zeitteile. Die Böckelersche Ausdrucksweise ist hiemit einigermaßen verwandt; 2. Rhythmisch wurde im Mittelalter die Akzentpoesie genannt im Gegensatz zur altklassischen, metrischen (quantitierenden) Dichtung. (Siehe die Stelle Aurelians von Réomé); 3. *Rythme* nennt der Franzose (vergl. M. Lussy) vielfach was man auch Phrase, Kolon nennt. Rhythmischer Akzent ist in diesem Sinn diejenige Betonung, welche die Phrase als solche kenntlich macht; 4. Rhythmus nannten die Lateiner (z. B. der heilige Augustin) auch eine Zusammensetzung von altklassischen Versfüßen, die unbegrenzt weitergeführt werden konnte, im Gegensatz zu den Metra, die eine bestimmte Länge und Form haben. (Hexameter, Pentameter etc.); 5. Rhythmus hieß bei den Alten auch zur Unterscheidung von der schablonisierten Metrik die freiere lyrische Dichtung z. B. Pindars und der älteren griechischen Poeten. Letztere, zugleich Komponisten und Dichter, wandten einen eigentlich musikalischen Rhythmus an, nach welchem sie ihre Verse einrichteten und so einen Rhythmus schufen, den später, als die Gedichte nicht mehr gesungen wurden, die sogenannten Grammatiker mit den Theorien und Schablonen, die sie aus dem einfacheren Teile der älteren lyrischen Poesie abstrahiert hatten, nicht mehr restlos erklären konnten.

Digitized by Google

nannten Quantitäts- oder Längeakzent bewirkt werden.[1]) Es ist dies bekanntlich das Mittel, das die alten Griechen in ihrer Poesie gebrauchten; sie konnten nicht zum Mittel des Intensitätsakzents greifen, denn ihre Sprache besaß letzteren nicht, ihr Akzent besagte ja nicht eine größere Kraftäußerung, er war ein melodischer Akzent, ein höherer Sprechton. Dasselbe gilt beim Latein der Gebildeten in der klassischen Periode. In allen alten Versmaßen mit Ausnahme des Pyrrhichius und des Proceleusmatikus (die nur aus kurzen Silben bestanden und eigentlich keine selbständig verwendeten Füße waren) setzte man bei der Thesis stets eine lange Silbe und hob auf diese Weise den Versfuß hervor. Auch jetzt in der Musik befolgt man dasselbe Verfahren, wenn man verschiedenwertige Noten verwendet und im schlichten, klaren Rhythmus komponiert.

Aber die gute Zeit läßt sich auch noch auf andere Weise herstellen. Als die griechische und die lateinische Poesie aufhörte quantitierend zu sein, ersetzte sie die Länge durch die Stärke, die gedehnte Silbe durch die neueingeführte betonte. Es war nunmehr der Intensitätsakzent, der die Thesis hervorhob. Der rhythmusbildende Akzent kann also sowohl ein intensiver als ein gedehnter (langer) sein, am besten ist er beides zugleich. Und letzteres ist in der Tat die Praxis in der Musik rings um uns. Wir können die Beweise dafür, daß es hierin mit dem Choral anders bestellt sei, ruhig abwarten.

Wenn P. Böckeler in Dom Mocquereaus Gefolgschaft seinen rhythmusbildenden Akzent nur in der Form der Dehnung zu erblicken vermag, warum ist er dann nicht konsequent und entschließt sich nicht frank und frei für die klare und meßbare Länge nach griechischem Muster? Seine unbestimmbare Dehnung ist ein viel zu schwaches und undeutliches Mittel, um die Gruppenordnung der Zeitteile mühelos und bestimmt genug auffaßbar zu machen, d. h. um einen klaren, auch gewöhnlichen Sterblichen zugänglichen Rhythmus herzustellen. Das Gras wachsen vermag nicht jeder zu hören! Auf das *tempo rubato* baut man übrigens keinen Rhythmus auf. So Mysteriöses und Ätherisches wie diese Dehnung, „die man, P. Böckeler zufolge, natürlich nicht messen wollen darf", „die oft freilich unmerklich ist und mehr gefühlt als gehört wird", bei deren Wirken erst „sich der Vorhang vor dem innersten Heiligtum des Rhythmus hebt", „Offenbarungen, wie sie bisher nur in Solesmes zuteil werden", solche überfeine Vorgänge „sind freilich nicht für den großen Haufen", und doch sollte der Choral beim Gottesdienst auch für den gemeinen Mann sein, ja von ihm rhythmisch richtig gesungen werden können. Solche dem bewußten Erfassen ausweichende Dehnakzente genügen selbst nicht dem eigentlichen Musiker; denn der verlangt und übt erfahrungsmäßig einen in seiner Bestimmtheit ausdrucksvollen Rhythmus, welcher allerdings nicht grob und aufdringlich sein soll, aber ebensowenig in einem so flüchtigen Rubatovorgang bestehen darf.

Neue und Althergebrachtes umstoßende Theorien bedürfen zu ihrer Annahme sehr gewichtiger Beweise? Wo sind diese?

„Gettare la presente edizione vaticana tra la carta straccia?" — „Benützen die Kirchensänger die von den Neumensuralisten[2]) dargebotenen Rhythmisierungen in modernen Noten, so muß dies, sagt die *„Rassegna gregoriana"*, die Folge haben, daß die gegenwärtige Vatikanische Ausgabe zur Makulatur geworfen wird, *gettare la presente edizione* etc." (*„Rassegna gregoriana"* 1909, Nr. 1—2, Spalte 66). Was versteht die *Rassegna* unter Vatikanischer Ausgabe? Die Bücher materiell genommen, oder ihren Gesangsinhalt? Es sind ja gerade die Vatikanischen Melodien, welche die Mensuralisten darbieten; die Vatikanische Chorallesart wird also durch sie keineswegs verdrängt. Allerdings werden so diese Melodien nicht direkt aus den in der Vatikanischen Offizin hervorgegangenen Büchern vorgetragen; aber solches wurde ja seitens der römischen Autoritäten vorgesehen. Diese hatten gleich von Anbeginn über berechtigte Nachdruckausgaben Bestimmungen getroffen. Und hat man in Rom denn nicht erklärt, man beabsichtige keinen finanziellen Gewinn und es genüge, daß die Herstellungskosten gedeckt würden durch die den zum Nachdruck berechtigten Verlegern zur Pflicht gemachte Abnahme einer gewissen Anzahl der im Vatikan gedruckten Bücher? Wenn nun durch die Benutzung der Nachdrucke und der sogenannten rhythmisierten Ausgaben der Solesmer Schule kein *Gettare tra la carta straccia* stattfindet, — und dieser Protest wurde denselben gegenüber nicht vernommen — warum soll dies nur geschehen, wenn ein Mensuralist im Spiele ist? Was dem einen recht ist, sollte doch dem andern billig sein.

Ergänzungsfaktum betreffs der Tradition seit dem 12. Jahrhundert. — Es wurde von oratoristischer Seite behauptet, die ganze Tradition in der Kirche seit dem 12. Jahrhundert sei bezüglich des Choralvortrags äqualistisch. Dieser angeblich allgemeinen Tradition zuliebe wurde dann auf Beibehaltung des Äqualismus in der jetzigen Praxis angetragen. Demgegenüber habe ich in den „Randglossen" (*Musica sacra* 1909, Nr. 2) den Beweis geliefert, daß die Allgemeinheit dieser Tradition auf recht schwachen Füßen steht, indem all die Jahrhunderte hindurch dem Äqualismus eine entgegengesetzte Tradition zur Seite lief. Ich möchte hier nun ergänzend einen mir damals entgangenen Ring in die Kette der Tatsachen einsetzen.

In „Randglossen" I sahen wir aus dem Werke Walter Odingtons, wie in England zu Ende des 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts der Choral noch in verschiedener Notendauer vor-

[1]) Des weiteren auseinandergesetzt in „Randglossen" II, *Musica sacra* 1909, Nr. 4, Seite 43 sq.

[2]) Neumensuralisten! Das soll wohl andeuten, daß der bis dahin angeblich im Gleichmaß sich bewegende Choral erstmalig durch unsere Vorgänger (?), die Komponisten der rhythmisch-mehrstimmigen Figuralmusik im 12. Jahrhundert „mensuriert" worden sei, d. h. verschiedene proportionelle Dauerwerte erhalten habe. Glaubt die *Rassegna Gregoriana* wirklich noch diese Mär?

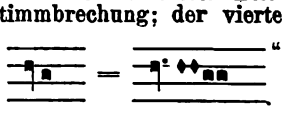
Digitized by Google

getragen wurde. Ungefähr 50 Jahre später teilt uns der Franziskaner Simon Tunstede in seinem Buche *„Quatuor principalia musices“* mit, wie derselbe Gesang in den Kirchen seines Ordens (um 1351) gesungen wurde. Es tritt uns hier im Vergleich zu Odingtons Zeit ein starker Verfall des Choralvortrags entgegen, aber der Rhythmus erging sich praktisch nicht im Gleichmaß der Noten. Man urteile selbst.

Den Dechevrensschen *„Voix de St. Gall“*, I, Nr. 3, Seite 83 sq., entnehme ich folgende Einzelheiten: „Im Choral sagt Tunstede im 58. Kapitel, sind zwar alle Noten an und für sich gleichlang; aber um dem Gesang mehr Melodie und Farbe zu geben, entzieht man gewissen Tönen einen Teil ihrer Dauer und gibt denselben anderen Noten, wie man sehen wird.“

Im folgenden erklärt dann der Autor, wie man, um dem Gesang mehr Melodie und Farbe zu geben, in denselben die ganze Mannigfaltigkeit der Dauerwerte einführt, die in der figurierten Musik gebräuchlich waren. Eine wunderliche Weise den *Cantus planus* in gleichlangen Noten zu singen!

Die Grundlage eines Vortragssystems sind die Pausen, die man in der Melodie machen muß. „Will man ein *Alleluja* oder ein anderes Stück des Offiziums singen, so sind behufs guter Melodiebildung drei Arten von Pausen notwendig, nämlich nach je zwei Noten oder nach drei, oder höchstens nach vier“. „Wird die Pause nach zwei gemacht, so gilt jede der zwei Noten drei Zeiten, weil es in der Natur des *Cantus planus* liegt, lauter gleichwertige Noten zu haben. Aber um ihnen Farbe zu geben, gibt man der ersten Note vier Zeitteile und der zweiten nur zwei. Die drei ersten Zeitteile der ersten Note werden einfach gehalten, vollständig und ohne Stimmbrechung; der vierte Zeitteil muß verblümt, d. h. in zwei Semibreven geteilt werden. Die zweite Note wird ohne Verblümung gesungen, vielmehr sachte auf ihre Stufe herabgelassen, indem man sie mittelst Glottisschlags auseinanderfaltet, wie es aus folgendem Beispiel ersichtlich ist:



Und entsprechend bei der Pause, welche nach zwei oder nach drei Noten gemacht wird. Soweit P. Dechevrens.

Man stelle sich diese durch soviele Pausen zerstückelte Melodie und diesen girrenden Vortrag der Noten vor! Nichts mehr vom ursprünglichen kunstgerechten Rhythmus, aber auch kein Äqualismus.

Es sei hier mit P. Dechevrens beiläufig noch auf die folgende Stelle aufmerksam gemacht; sie bezieht sich auf die *mora ultimae vocis*, einen wichtigen Punkt in der Theorie des oratorischen Rhythmus: „Man beachte, sagt Tunstede, daß in jedem Gesangstück die vorletzte Note immer verlängert werden soll, damit die letzte ruhig auf ihre Stufe niedergelassen werden könne. So tut es der fliegende Vogel: will er ausruhen, so schwebt er herab, streckt die Füße aus, bewegt zweimal die Flügel, um desto ruhiger und unbeschädigt sich niederzusetzen.“

Kanisius-Kolleg, Buffalo N.-Y. Ludwig Bonvin, S. J.

Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

Fortsetzung aus *Musica sacra* Seite 140.

III. Geistliche Musik. a) Neuerscheinungen für Weihnachten:

Verlag von Anton Böhm & Sohn in Augsburg und Wien:

Karl Preinfalk, Op. 2. Zehn Weihnachtslieder (Dichtungen von P. Gaud. Koch und Cord. Wöhler) für eine Singstimme mit Harmonium- oder Pianofortebegleitung. 1. Meine Minne, du mein Leben. 2. Es tauet eine Lilie. 3. O Weihnacht, goldige Feiernacht. 4. O gnadenvolle Weihnachtszeit. 5. Nun laßt uns singen. 6. Froh laßt uns tanzen. 7. O Knabe du. 8. O stille Nacht. 9. Einst sangen die Engel. 10. Kindlein in der Krippe. Preis komplett 2 ℳ. Sinnige, leichte und für die Christbaumfeier in den Familien passende, mit geschmackvoller Klavierbegleitung versehene Kompositionen.

Verlag von L. Schwann in Düsseldorf:

August Wiltberger, Op. 131. Die heilige Weihnacht. Dichtung von Joseph Faßbinder. Kantate für Solo und gemischten Chor mit Harmonium- und Klavierbegleitung für kleinere Chöre komponiert. Partitur 5 ℳ, 4 Chorstimmen à 40 ₰, 4 Solostimmen à 10 ₰, Textbüchlein 20 ₰. Es gibt so viele Vereine, Institute und Gesellschaften, welche besonders in der heiligen Weihnachtszeit wieder etwas Neues bieten wollen für Auge, Ohr, Gemüt und Herz, daß kein Verleger verlegen sein wird, eine gute, poetisch und musikalisch anregende Dichtung mit stimmungsvoller, auch für einfache Verhältnisse berechneter Komposition zu verlegen. Obige neue Weihnachtsgabe von A. Wiltberger beginnt mit einem gemischten vierstimmigen Chor. Dann kommt ein „mündlicher Vortrag“ in gebundenem Stil, dem ein zweiter gemischter Chor (der Engel) folgt, sowie ein lebendes Bild (Verkündigung durch den Engel). Die Deklamation erzählt die Reise nach Bethlehem. Es folgt ein Engelchor (gemischt), Deklamation, Duett für Sopran und Bariton (Joseph und Maria), Vortrag, gemischter Chor und lebendes Bild (die Hirten auf dem Felde) mit Hirtenchor (gemischt). Als 3. Teil der Kantate kann die Anbetung der heiligen 3 Könige (Deklamation) und Terzett (für Baß, Bariton und Tenor) bezeichnet werden, sowie der Schlußchor mit lebendem Bild. Wo sich also einigermaßen geschulte gemischte Chöre und zwei Dilettanten als Klavier- und Harmoniumspieler finden lassen, greife man zu dieser einfach-schönen, erbauenden und lieblichen Weihnachtskantate von A. Wiltberger.

Digitized by Google

Zwölf alte deutsche Volks-Weihnachtslieder für zwei Singstimmen und Klavier (ad lib.) bearbeitet von **G. Winter** als Op. 57. 1909. „Partitur 1 ℳ 60 ₰, Textbüchlein 20 ₰. Die Texte sind aus den naiven Dichtungen, welche in Österreich und Bayern (Innkreis, Salzburg, Oberbayern, Tirol usw.) vor Jahrhunderten üblich waren, genommen (auch die Melodien?) und mit einer geschmackvollen Klavierbegleitung versehen. Der Klavierauszug enthält nur je die 1. Strophe, die übrigen müssen im Textbüchlein gesucht werden.

Verlag von Chr. Vieweg in Berlin-Großlichterfelde:

Max Gulbins, Op. 53. Drei biblische Weihnachtsbilder für Violinchor, Orgel (Harmonium) und Klavier. 1. Festouverture. 2. Pastorale. 3. Fantasie. Preis einer jeden Nummer: Partitur, zugleich Klavierstimme 1 ℳ 50 ₰, Orgel- (Harmonium-) Stimme 1 ℳ, Violinstimme 25 ₰. Diese drei Instrumentalsätze sind dem Herrn Seminarlehrer Amft in Habelschwerdt zugeeignet und für Seminarien und Institute, in denen die genannten Instrumente gepflegt werden, eine äußerst dankenswerte, sinnvolle, musikalisch hochschätzbare Weihnachtsgabe, natürlich ohne Gesang, aber nach bekannten Weihnachtsmotiven.

Eine ähnliche Festgabe bilden Op. 36 von **Wilh. Köhler-Wümbach.** Zur Christfeier. Zwei Vortragsstücke für 3 Violinen, Violoncello, Orgel oder Harmonium und Pianoforte nach bekannten Advents- und Weihnachtsliedern komponiert. Nr. 1. Advent. Nr. 2. Weihnachten. Preis einer jeden Nummer: Partitur (zugleich Klavierstimme) 2 ℳ, Harmoniumstimme 50 ₰, 3 Instrumentalstimmen à 30 ₰. In Nr. 2 ist der Choral „Dies ist der Tag, den Gott gemacht", sowie Gloria, Gott in der Höhe" für gemischten Chor wirkungsvoll eingeschaltet.

Aus dem gleichen Verlag erwähnen wir noch empfehlend: Zwei lyrische Stücke für Streichorchester und Orgel von **Fr. Nagler**, Op. 24. Nr. 1. Andacht. Nr. 2. Bitten. Jede Nummer: Partitur 1 ℳ, 5 Stimmen à 25 ₰.

Max Stange. Lasset die Kindlein zu mir kommen. Für eine mittlere Singstimme mit Begleitung von Klavier oder Orgel. Partitur 1 ℳ 20 ₰.

Elegie nach Worten Holtys. Kanon für 2 Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums oder Klaviers von **Fritz Vögely**, Op. 4. Partitur 1 ℳ 20 ₰.

Als Nachtrag zu *Musica sacra* Nr. 2 sei beigefügt, daß von **Mich. Hallers** Kompositionen bei Fr. Pustet, Regensburg, folgende Neuauflagen erschienen sind:

— — Vade mecum für Gesangunterricht. Eine vollständige Gesang- und Elementarmusiklehre (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2310). Preis 1 ℳ, in 12., verbesserter Auflage.

— — Op. 32. Mariengarten. 34 Lieder zur Verehrung der seligsten Jungfrau Maria, ein-, zwei- und dreistimmig mit Begleitung des Pianoforte, Harmoniums oder der Orgel (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 1326). Partitur 2 ℳ 40 ₰, 2 Stimmen à 80 ₰, in 14. Auflage.

— — Op. 66a. Liederkranz zu Ehren des göttlichen Herzens Jesu. 15 Lieder zu ein, zwei und drei Sopran- und Altstimmen mit Orgel- und Harmoniumbegleitung (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2546). Partitur 1 ℳ, 2 Stimmen à 40 ₰, in 4. Auflage.

Im Verlag von Karl Simon, Berlin S. W., Markgrafenstraße 101 sind mehrere Kompositionen von **Sigfrid Karg-Elert** vorgelegt worden, unter denen sich auch besonders zwei Nummern für die Feier der Weihnachtszeit in christlichen Familien eignen, nämlich:

Op. 66 Nr. 2. Sphärenmusik. (Weihnachtsgedicht von Frida Schanz.) Für eine Singstimme mit Violine und Harmonium (Orgel oder Klavier). Partitur 1 ℳ 30 ₰, 2 Doppelstimmen (Violine und Gesang) 1 ℳ 20 ₰. — Op. 66. Nr. 3. „Ich steh an deiner Krippe hier." Für 1 Singstimme mit Harmonium (Orgel), auch Violine oder zweite Stimme, eventuell Chor ad lib. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Violine und Chorstimme (vereint) à 30 ₰. Zu wirkungsvoller Ausführung der beiden Nummern sind schon bessere Kräfte erforderlich. F. X. H.

(Schluß folgt.)

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. ○ **Cyrillus-Vereinsversammlung in Pilsen.** Am 9. und 10. September 1909 fand daselbst die Generalversammlung des obengenannten Vereines statt. Der Cyrillusverein ist bei den Tschechoslawen das, was uns Deutschen der Allgemeine St. Cäcilienverein bedeutet. Dort gelten die gleichen Vorschriften über kirchliche Kunst wie hier, und werden auch im „Cyrillus" streng beobachtet. Neugierig auf den Stadtpfarr-Kirchenchor in Pilsen, sowie durch den Artikel im Cäcilienvereinsorgan 1908, Seite 88, von P. Griesbacher schon längere Zeit lebhaft interessiert, überwand ich um so leichter und lieber die nationalen gesellschaftlichen Bedenken, die leider in unserem schönen Böhmerlande schon lange kein frohgestimmtes Duo mehr erklingen lassen, und fuhr am 9. September in aller Frühe über Dux nach Pilsen. Was ich dort schon während des ersten Hochamtes um ½10 Uhr in der Erzdekanalkirche zu hören bekam, wäre imstande gewesen, auch ein festgefaßtes Vorurteil im Augenblick zu beseitigen, und bannte mich sofort in helle Begeisterung. Der Choral wurde in fließender Bewegung mit Schwung und wohltuend zurückhaltender Tongebung vorgetragen, so daß ich gleich nach dem Introitus mein Urteil auf das Günstigste temperiert hatte. Die nun folgende effektreiche *Missa solemnis* von Jos. Förster, weiland Domkapellmeister in Prag, brachte der Chor zu einer imposanten Darstellung. Die Orgel spielte hiebei der Stadtpfarrorganist C. M. Sychra, ein Sohn des bekannten böhmischen Kirchenkomponisten Jos. Sychra, und zeigte sich

Digitized by Google

hier, wie auch jedesmal nach dem Gottesdienste durch den Vortrag verschiedener Orgelkompositionen als ein Organist von vorzüglichen Eigenschaften. Am Nachmittage 6½ Uhr war hl. Segen. Vor demselben sang der Chor: *Caligaverunt* von Mitterer, *Tenebrae factae sunt* von Haller, *Jerusalem surge* von Ingegneri, *Stabat mater* von Griesbacher, *Adoramus te* von Ebner und nach dem hl. Segen ein aus einem dem 15. Jahrhundert angehörigen Prager Kodex, von dem Redakteur der Zeitschrift „Cyrill", Professor Dob. Orel, entlehnten 3st. Bittgesang an den hl. Wenzeslaus — ein im streng polyphonen Satze komponiertes wirkungsvolles Stück. — In dem am Abend im tschechischen Vereinshause stattgefundenen Konzerte, wo die Tondichter Smetana, Dvořak, Suk, Sevčik u. a. zu Worte kamen, zeigten die Herren Direktor Kubát (Violine), Organist Sychra (Klavier), Cellist Talich und der Solotenorist vom Kirchenchor Wilim in exzellenten Vorträgen ihre brillante Technik auf den verschiedenen Instrumenten beziehungsweise im Kunstgesange. Wenn ein Chor solch tüchtige, künstlerische Kräfte in sich vereinigt, dann kann freilich von vornherein das schönste Gelingen prognostiziert werden. — Der zweite Tag (10. Sept.) vereinigte die in großer Anzahl erschienenen Priester und Chorregenten um 8 Uhr früh wieder in der Stadtkirche. Nach dem Programm hätte das erste Hochamt heute in der Franziskanerkirche stattfinden sollen, wo auch ein anderer Chor zu hören gewesen wäre. Es wurde nicht bekannt, warum vom ursprünglich festgelegten abgewichen wurde. So fanden denn in der Erzdekanalkirche zwei Hochämter nacheinander statt. Beim ersten brachte der Chor P. Griesbachers *Missa Stella matutina* und das übrige choraliter zum Vortrag — alles wieder genau und mit jenem Ausdruck frommer Empfindung, der zum Beten zwingt und den Zuhörer loslöst vom Erdendasein. Beim zweiten Hochamt um 9 Uhr, wohl dem Höhepunkt der musikalischen Feier, wurde die Jubiläumsmesse für Chor, Orgel, 2 Trompeten und 2 Posaunen von Norbert Kubát ausgeführt. Großzügig gedacht und in schönem, reichem Wechsel zwischen Chor und Orgel, bezw. den Bläsern komponiert, imponierte mir der Komponist insbesondere wegen seines gediegenen kontrapunktischen Gestaltens. Das Werk stellt allerdings ziemliche Anforderungen an einen Chor. Die Pilsener Sänger, besonders die Soprane und Tenore in ihrer schwindelnden Höhe, hielten sich gleich einer wohldisziplinierten Elitetruppe bis zum Schlusse der mächtigen Komposition tadellos tapfer. Keine der Stimmgattungen wankte; und da alles so ungesucht, natürlich und vom Herzen frischweg erklang, so wirkte die ganze Aufführung wie eine beglückende Offenbarung. Dem Chore sowie seinem verdienstvollen Leiter, Herrn Chordirektor N. Kubát, gebührt daher unbedingtes Lob. Solche Leistungen können selbstredend nur durch jahrelanges, zielbewußtes und gemeinsames Wirken zwischen Chor und Dirigenten erreicht werden. — Da ich um 10 Uhr 37 Minuten vormittags wieder abreisen mußte, konnte ich der nachmittägigen Schlußandacht nicht mehr beiwohnen, und ich schied befriedigt, voll Hochachtung von meinen anderssprachigen Landesbrüdern, die mich auch sonst durch ihre Liebenswürdigkeit die nationale spanische Wand als ein recht fragliches Gespinnst erkennen ließen, und mir mit seltener Zuvorkommenheit allenthalben freundlich begegneten.

Aussig, 14. September 1909. **Ferdinand Dressler.**

2. ✝ In **Roermond** wurde am 15. November Herr **Matthias Robert Hubert Beltjens** beerdigt. Er hatte ein Alter von 89 Jahren erreicht und ist wohl der älteste Komponist, der im Geiste des Cäcilienvereins gewirkt hat. Im Cäcilienvereins-Katalog ist der Name des Verstorbenen zum ersten Male schon mit Op. 125 und zuletzt mit Op. 150 im ganzen mit 11 Werken vertreten. Auch schon bei der 1. Generalversammlung in Regensburg war der tiefreligiöse und glaubenseifrige Laie persönlich erschienen. R. I. P.

3. * Über die Generalversammlung in **Passau** enthalten fast alle kirchenmusikalischen Blätter mehr oder weniger ausführliche Berichte, welche die Redaktion in diesem Jahre nicht mehr unter der Rubrik „Stimmen der Presse" wegen Raummangels veröffentlichen kann. Auch andere Berichte über kirchenmusikalische Aufführungen muß sie unberücksichtigt lassen.

Mögen die verehrlichen Mitarbeiter Nachsicht haben, wenn ihre Berichte nicht sogleich zum Abdruck kommen können, sondern mit ihren Zuschriften und Mitteilungen in möglichst kurzer Fassung nicht ermüden.

Wenn die verehrlichen Leser sich die Mühe geben, das Inhaltsverzeichnis zu vorliegendem 42. Jahrgang genauer zu prüfen, werden sie zugeben, daß die Redaktion sich der Hoffnung hingeben kann, welche der Dichter in die Worte faßt: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen."

In dieser Hoffnung ladet sie die bisherigen Abonnenten ein, den 43. Jahrgang am besten bei der betreffenden Postanstalt weiterzubestellen und der *„Musica sacra"* auch neue Abonnenten, Mitarbeiter und Leser zuzuführen. Zum Schlusse entbietet die Redaktion ihrem Leserkreise gesegnete Weihnachten und glückliches Neujahr!

4. ☾ **Errata zum Artikel „Randglossen III".** Seite 120, Zeile 11 muß es heißen: „Rhythmus mit Phrasierung"; Seite 121: französisch *„rythmes"*, statt *„rhythmes"*; Seite 122, 17. Zeile von unten fehlt „zu" vor „unterlegenden"; Seite 134, letzte Zeile, 2. Wort: „ansehen", statt „anzusehen"; Seite 135, Zeile 16 fehlt „nicht" vor „übereinstimmendes".

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.

Nebst Anzeigenblatt, sowie Inhalts-Verzeichnis des 42. Bandes und Bestellzettel für den 43. Jahrgang 1910 der *Musica sacra*.

Digitized by Google

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift

für

Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von **Prälat Dr. Franz Xaver Haberl,**
nach dessen Tode fortgeführt von
Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XLIII. Jahrgang.

Mit 12 Musikbeilagen.

Regensburg, Rom, New York und Cincinnati.
Druck und Verlag von Friedrich Pustet.
1910.

Digitized by Google

Inhaltsübersicht

des 43. Jahrgangs 1910 der Musica sacra.

I. Abhandlungen, Aufsätze, Leitartikel.

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen:*) S. 1, 13, 26, 37, 61, 85, 124, 169. — Vom Bücher- und Musikalienmarkte:*) S. 10, 19, 28, 56, 90, 123, 148, 168–171. — Ausgaben der Vatikanischen Choralbücher:*) S. 95, 124. — Organaria: I. Literatur:*) S. 6, 21, 41, 93, 171; II. Neue Orgeln, Orgelgutachten, -Proben und -Dispositionen. In Johannstadt-Dresden; Sigmaringen; Boll. S. 7, 9, 10. — Zur Frage nach dem neuesten Stande der Phonetik. (Von Dr. Hugo Löbmann.) S. 4 u. 17. — Über die Choralrhythmusartikel von L. Bonvin. S. 22. — Eine Zuschrift aus Rom (italienisch und deutsch). S. 33. — Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik. (Von Witt-Haberl.) S. 42, 49, 67, 73, 102, 112, 129, 151. — Über die Harmonisierung der Kadenzen im Choral. (Von L. Bonvin.) S. 78. — Wie wahrt der Chordirigent seine Autorität. (Von Alfred Gebauer.) S. 97. — Sommerkonzert des Bachvereins Leipzig. (Von Dr. Hugo Löbmann.) S. 107. — † Prälat, Dr. Franz Xaver Haberl. (Von Dr. Karl Weinmann.) Mit Bild. S. 109. — Erinnerungen an Dr. F. X. Haberl †. (Von Geistl. Rat. Kl. Bachstefel, Domkapellmeister in Passau.) S. 162. — Das lateinische Hochamt als musikalische Komposition. (Von Otto E. Drinkwelder, S. J.) S. 114. — Ein neuer Kirchenmusikstil? (Von Dr. Weinmann.) S. 149. — Abonnementseinladung. S. 172.

II. Im Lesezimmer.

Vom deutschen Kirchenlied. (Von Professor Dr. Hermann Müller in Paderborn.) S. 38. — Zur Gesangbuchfrage. (Von Paul Walde.) S. 118. — Der Regensburger Domchor in Prag. (Von einem Teilnehmer.) S. 121 u. 143.

III. Liturgica.

Über *Benedictus* und Vesperale. (Von L. Bonvin.) S. 55.

IV. Aus Archiven und Bibliotheken.

Zur Schlußkadenz der Antiphonen. (Von P. Cölestin Vivell.) S. 5. — Ursprung des Choralgesanges. (Von Dr. A. Schmid.) S. 65. — Der Choral bei den Kartäusern. (Von Dr. J. B. Klein.) S. 125. — Erinnerungen an Franz Liszt. (Von Dragan Dujmusic-Veglia.) S. 140. — Die Sequenzen des *Missale Romanum* und ihre Verfasser. S. 146.

V. Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

Aufführungen: a) kirchenmusikalische: Cham (Primizfeier), S. 84; Emaus-Prag (Programm), S. 82, 121 u. 143; Gran (Esztergom), Weihnachtsprogramm, S. 83; Mariastein (Aufführung des Cäc.-Vereins Basel), S. 72; Würzburg (Stift Haug, Kgl. Hofkirche und Marienkapelle), S. 47. — b) religiöse und weltliche: Brüssel („Frithjofs Heimkehr" von J. G. Ed. Stehle), S. 59; Gleiwitz (Klughardts „Zerstörung Jerusalems"), S. 59; München (Robert Schumann Gedenkfeier) und Oberammergau (Passionsspiel), S. 59; Trier (Piernés „Kinder-Kreuzzug), S. 35. — Dank der Redaktion S. 12, 60 u. 124; Diözesanversammlungen: Augsburg in Lindau; Köln in Düren, S. 60. — Inhaltsübersicht des Cäcilienvereinsorgans: in den Nummern 1—9. — Kirchenmusikalische Abteilung an der K. K. Musikakademie in Wien. S. 46 u. 72; Kirchenmusikalischer Kurs in Emaus-Prag, S. 82, 121 u. 143; Kirchenmusikschule in Regensburg (Beginn des 36. Kurses), S. 12; Trier, S. 48. — Neujahrswunsch und Dank, S. 12. — Österreichischer Musikpädagogischer Kongreß in Wien 1911, S. 83; Offene Korrespondenz (Mysterium betreffend), S. 84 und Mitteilungen an die Herren Verleger und Verfasser. S. 124. — Personalnachrichten: Anton Ebenberger (Kapellmeister in Altötting), S. 72; Vinzenz Goller (Berufung an die K. K. Musikakademie in Wien), S. 72; Albuin Goller (Stadtpfarrchorregent in Deggendorf), S. 72; Karl Engler (Domorganist in Bautzen), S. 60; Dr. F. X. Haberl (70. Geburtstag), S. 60. — Todesfälle: † P. L. Karner, S. 12; † H. H. L. Muckenthaler, S. 12 u. 72; † Karl Pustet, S. 24 u. (mit Bild), S. 25; † Maria Hilaria Zankl, S. 35; † Prälat Dr. F. X. Haberl (mit Bild), S. 109 u. 162. — Tonkünstlerkalender von Joseph Seiling in München, S. 72.

VI. Musikbeilagen.

Den Inhalt der 12 Musikbeilagen bilden: die Partitur einer Messe für fünf gemischte Stimmen von Bruno Stein, Eucharistische Gesänge von Ign. Mitterer und das *Memorare* des hl. Bernhard von P. H. Thielen, S. 84.

*) Die Kompositionen und Werke, welche in den mit * bezeichneten Abteilungen besprochen wurden, sind in eigenem Sachregister pag. IV—VIII kurz aufgezählt.

Digitized by Google

Ortsnamen-Register.

Agram 140, 142.
Altötting 12, 72.
Aquapendente 146.
Aquin 146.
Assisi 146.
Augsburg 60, 71.

Basel 72, 128.
Bautzen 8, 60.
Bayreuth 77.
Berlin 4, 52, 70, 73, 112, 126, 168.
Beuron 122.
Biberach 166.
Bittelbronn 10.
Boll 10.
Bologna 146.
Bonn 36, 84.
Bratisej (Breitensee) 140.
Breslau 44, 60, 71, 82, 149.
Bromberg 84.
Brüssel 59 149.
Brunnkirchen 12.
Budapest 140.
Buffalo 24, 56, 81.

Celano 146.
Cefalù 55.
Cham 84, 121.
Chaville 35.
Cincinnati 82.
Cöln 36, 52, 60, 82, 96, 146.
Collazone 147.
Covington 23.
Cvendrof (Zwerndorf) 140.
Czurg 141.

Deggendorf 47, 72.
Dessau 69.
Doborjan 142.
Dommelstadl 163.
Dornach 7.
Dresden 8, 9, 119, 120.
Düren 60.
Dürnbach 141.
Düsseldorf 95, 96.

Eichstätt 8, 38, 39, 59, 167.
Eisenach 84.
Eisenstadt 141, 142.
Emaus (Prag) 46, 47, 82, 121, 122, 143, 144.
Ennetach 9.
Ermland 82.
Essen 96.
Esztergom 83.

Feldkirch 22.
Frankfurt a. M. 69.
Freiburg i. B. 22, 82.
Furth 121.

Garmisch 67.
Gent 73.
Genua 146.
Gleiwitz 59, 60.
Gnesen 82.
Gösing 12.
Göttweig 12.
Gran 82, 83.
Graz 83, 95, 96, 122.
Grenoble 125—127.
Grosselfingen 10.
Györ 141.

Hagen i. W. 76.
Haigerloch 10.
Hannover 141.
Hermannstadt 140.
St. Ignatius (Prag) 121.

Inczéd 141.
Innsbruck 22, 72, 114, 117.
Iserlohn 39.

Jerusalem 40.
Johanneum (Prag) 121.
Johannstadt (Dresden) 7.

Kapri 49.
Karlsbad 110.
Karlsruh 69.
Keilstein 121.
Kirchberg 12.
Kisseg 140.
Klagenfurt 115.
Königsberg 52.
Kor-Neuburg 72.
Krems 142.
Kroat—Gura—Dorf 140.

Laibach 122.
Laurentiusberg (Prag) 144.
Lavant 83.
Leipzig 4, 19, 35, 40, 43, 53, 73, 74, 76, 97, 103, 107, 108, 131, 166.
Leitmeritz 83.
Lemberg 83.
Liebenthal 97.
Liegnitz 97.
Limisdrov (Limensdorf) 140.
Lindau a. B. 60.
Lingen 141.
Linz 114.
Lippstadt 76.
Lise (Lisac) 140.
Listac 140.
London 142, 164.
Lourdes 40.
Lüttich 146.
Lyon 125, 126, 146.

Mailand 135.
Mainz 83, 128, 146.
Mariastein 72.
St. Martins—Hum 141.
Mautern a. D. 12.
Metz 35, 125.
Monte—Casino 146.
Mühlhausen 84.
München 9, 12, 22, 59, 67, 68, 72, 83, 111, 129, 130, 166.
Münster i. W. 39, 166.

Neapel 49, 135, 146.
Kloster—Neuburg 46.
Neustadt 59.
New York 22.
Nürnberg 59, 125.
Nymphenburg 35.

Oberammergau 59.
Oberellenbach 110, 163.

Öttingen i. R. 8.
Olmütz 51.

Paderborn 38, 41, 76, 118.
Paris 52, 53, 70, 81, 142, 146, 149.
Passau 12, 39, 40, 72, 83, 110, 162—168.
Aus Pensylvania 22.
Pest 142.
Petersburg 143.
Petropolis 24.
Philadelphia 55.
Pilsen 121, 145.
Pisa 146.
Plan 71.
St. Pölten 12.
Posen 83.
Prag 82, 121, 122, 123, 143, 144, 145.
Preßburg 140.

Ragusa 140, 143.
Regensburg 7, 12, 22, 24, 33, 44, 55, 60, 68, 71, 72, 74, 76, 82, 83, 95, 104, 110, 111, 112, 114, 121, 122, 124, 128, 129, 134, 136, 138, 143—145, 149, 153—162, 164—168.
Reiding 142.
Roccasecca 146.
Roggendorf 12.
Rom 33, 34, 40, 96, 110, 111, 125, 126, 127, 134, 138, 142, 143, 146, 164—168.
Rottenburg 35.

Salzburg 131.
Schwandorf 121.
Schwanenkirchen 12.
Seckau 6.
Sigmaringen 9, 10.
Solesmes 22, 95, 96, 128.
Sopronj 142.
Speier 146.
Stagno 140.
Stockholm 22.
Straßburg i. E. 8, 22, 122.
Suha (Dürnbach) 141.

Aus Texas 24.
Tiraspol 83.
Tirschenreuth 71.
Todi 146.
Tournai 95, 96.
Tours 66.
Trient 83.
Trier 35, 36, 39, 48.
Tukalje (Tölök) 140.

Varos-Hodász 141.
Veglia 140.
St. Veit a. d. Gölsen 12.

Warasdin 141.
Washington 82.
Weimar 131, 140, 142, 143.
Wiedenbrück 9.
Wien 12, 39, 46, 59, 69, 72, 83, 102, 114, 116, 122, 130, 132, 141, 142, 149, 159.
Wilmersdorf-Berlin 9.
Winhöring 72.
Worms 146.
Würzburg 47, 112, 167.

Zagorje 140.
Zagreb 142.

Digitized by Google

Alphabetisches und Sachregister

der im 43. Jahrgang (1910) der Mus. s. angezeigten und besprochenen Kompositionen und Werke.

1. Ausgaben der Vatikanischen Choralbücher.

(Choralbegleitungen siehe unter Nr. 7).

Bei Desclée, Tournai. S. 95 u. 96. — Pustet, Regensburg. S. 95, 96 u. 124. — Schwann, Düsseldorf. S. 95 u. 96. — Styria, Graz. S. 95 u. 96.

2. Messen.

Bill, Joh., Op. 12. 2 gl. St. m. O. (2. Aufl.). S. 37.
Chlondowski, Dr. Ant. *M. brevis et facilis.* 4 gem. St. m. O. S. 2.
Dethier, Em., Op. 7. 2 st. mit Org. S. 170.
Diebold, Joh., Op. 104. 4 gem. St. S. 170.
Douša, Karl, Op. 5. 4 gem. St. m. O. (5 Tromb.). S. 86.
— — Op. 10. 4 gem. St. Orch. u. O. S. 86.
Draeseke, Fel., Op. 85. 4 gem. St. S. 86.
Ebner, L., Op. 23. 4 gem. St. (2. Aufl.). S. 64.
Engel, V., Op. 29. 4 gem. St. S. 2.
Faist, Dr. A., 4 gem. St. m. Orch. (od. O.). S. 169.
Filke, Max, Op. 80 b. 4 Mst. u. O. od. Orch. S. 61.
— — Op. 122. a) 4 gem. St. u. Orch. (od. O.), b) 3 Frst. u. O. S. 2.
Förster, Ant., Op. 15. 4 gem. St. (4. Aufl.). S. 3.
Frey, Walther Hermann, siehe Giovanelli.
Giovanelli (Joannellus), Ruggiero (Frey, W. H.), *M. vestiva i colli.* 4 Knaben- u. 4 Mst. (2 gem. Chöre). S. 3.
Griesbacher, Pet., Op. 140. 4 gem. St. m. O. S. 13.
— — Op. 141. 4 gem. St. m. O. S. 61.
Gruber, Jos., Op. 197. 4 Mst. S. 62.
— — Op. 202. 4 gem. St. (Orch.) u. O. S. 62. (Siehe auch Zangl).
Haller, M., Op. 7a. 2 gl. St. m. O. (34., 35. u. 36. Aufl.). S. 13 u. 37.
— — Op. 7b. 4 gem. St. (7. Aufl.). S. 13.
— — Op. 102. 2 Oberst. m. O. S. 170.
Hartmann, Dr. P. *M. choralis.* 1st. m. O. S. 13.
— — Choralleitmotivmesse. 4 gem. St. m. O. (H.). S. 13.
Hohnerlein, Max, Op. 53. 4 gem. St. S. 63.
— — Op. 59. 3 gem. St. S. 63.
Jendrossek, Karl, Op. 4. 4 gem. St. S. 14.
Joanellus, siehe Giovanelli.
Kempf, Ph., Op. 2. 4 gem. St. S. 37.
Kubát, Norb., Op. 12. 4 gem. St. (4 Tromb.). S. 26.
Manderscheid, Paul, Op. 7a. 3 Oberst. S. 14.
Meuerer, J. G., Op. 60. 4 gem. St. mit O. od. Orch. S. 62.
— — Op. 65. 4 gem. St., Orch. (u. O.). S. 87.
Mitterer, Ign., Op. 18a. 2 Mst. m. O. (8. Aufl.). S. 64.
— — Op. 163. 3 Mst. m. O. S. 124.
Montani, Nic. A. *M.* in *Es.* 5 gem. St. (T.) mit O. S. 14.
Mozzi, Ant. *M. S. Cajetan.* 3 Mst. m. O. (teils 4 Mst.). S. 15.
Müller, Joh., Op. 9. 4 Mst. S. 170.
Niewenhuis, A., Op. 34. 6 gem. St. od. 4 Mst. (Org.). S. 169.
Nußbaumer, Karl. Festmesse. 4 gem. St. Orch. u. O. S. 90.
Pagella, Don Giov. *M.* für 2 gl. od. 2 gem. St. m. O. S. 15.
Pembaur, Karl, Op. 14. 4 gem. St. m. Orch. od. O. S. 62.
Perosi, Lor. *M. in hon. beati Caroli.* 2 Mst. m. O. (5. Aufl.). S. 64.
Piglia, Enrico. *M. Regina SS. Rosarii.* A., T. u. B. m. O. od. Harm. S. 169.
Quadflieg, Jac., Op. 3. 2 gem. St. m. O. (5. u. 6. Aufl.). S. 26.
Rheinberger, Jos., Op. 151 (Renner, Jos.). 4 gem. St. S. 87.
Rodriguez, Martin. *M. Mater Immac.* S., T., B. m. O. S. 15.
Sattner, P. Hugo. *M. Seraphica.* 4 gem. St. m. O. S. 27.
Schäfer, Jos., Op. 1. 4 gem. St. S. 16.
Scheel, Jos., Op. 12. S., A., B. m. O. S. 28.
Schildknecht, Jos., Op. 5. 3 Mst. m. O. (5. Aufl.). S. 16.
Schulz, Jos., Op. 15. 4 gem. St. S. 27.
Scorra, Ad., Op. 11. 4 gem. St. S. 38.
Singenberger, J. B. *M. in hon. Sancti Spiritus.* 2 Oberst., auch 3 od. 4 gem. St. (4. Aufl.). S. 124.
Stehle, J. G. Ed. *M. in hon. B. Magdal. S. Barat.* 3 Oberst. m. O. S. 64 u. 169.
— — Preismesse. 2 Oberst. (od. 4 gem. St.) m. O. (20. Aufl.). S. 88.
Stein, Bruno, Op. 43. 2 gl. St. m. O. S. 16.
— — Op. 55. 5 gem. St. (Bar.). S. 88.
Surzynski, Dr. J., Op. 26. 4 gem. St. S. 169.
Weis—Ostborn von, Rudolf, Op. 11. 4 gem. St. m. O. S. 90.
Wiltberger, Heinrich, Op. 99. Sopran, 2 Mst. u. O. S. 90.
Witt, F. X., Op. 8a. 4 Mst. m. O. (9. Aufl.). S. 124.
Zahlfleisch, P. Gr., Op. 9. 4 gem. St. m. O. S. 89.
Zangl, Jos. Greg., Op. 77. (Gruber Jos.). Neubearbeitung für 4 (3) gem. St. m. O. S. 17.

3. Requiem (und Libera me).

Ett, Kaspar (Welcker). 4 Mst. (4 Tromb.). S. 63.
Gruber, Jos., Op. 179. 3 Oberst. od. 3 Mst. auch 3 gem. St. u. O. S. 61.
Herbeck, Johann (Glickh, Rudolf). *Libera me.* 4 Mst. (4 Pos.). S. 14.
Reyniers, W. J. *Requiem.* 3 (4) Mst. m. O. S. 26.
Sandhage, Albin, Op. 5. 1st. m. O. S. 65.
Surzynski, M., Op. 43. 4 Mst. (Sequenz m. O.). S. 38.
— — Op. 28. 4 gem. St. m. O. S. 89.
Welcker, Max. Siehe Ett.

Digitized by Google

4. Latein. Motetten, Gradual., Offert. etc.

Bäuerle, H., Op. 44. 20 Gradualgesänge für die höchsten und höheren Feste. 4 u. 5 gem. St. (Falsibordoni v. O. Vecchi-Haberl). S. 27.
Bentivoglio, Jul. Antiphon *Inviolata.* 2 gl. St. m. O. S. 85.
Bönner, Br. Valerian, Op. 10. *Confirma hoc Deus.* 2 Ober- u. 6 Mst. m. O. S. 1.
Bonvin, L., Op. 64. *Ave Maria.* 2 Oberst. m. H. od. O. S. 64.
Casimiri, Rafael, Op. 39. 6 Grad. mit Traktus für die Fastensonntage. A., T. u. B. S. 2.
Dietrich, J. H., Op. 10. *Protege Domine.* 3 Ober- u. 4 Mst. S. 2.
Douša, Karl. Improperien. 4 gem. St. S. 86.
Förster, Ant., Op. 107. *Ave Maria-Amen.* 3 Ober- u. 4 Mst. (od. 4 Mst.). S. 3.
Hacker, F. X., Op. 22. Charwochengesänge. 3 gem. St. S. 88.
Jung, Fr. H. *Veritas mea.* 4st. gem. Chor m. O. S. 170.
Mitterer, Ign., Op. 21. Festsequenzen. 3 Mst., teils 4 u. 5 gem. St. (2. Aufl.). S. 88 u. 124.
Nekes, Fr., Op. 51. Passionschöre für den Charfreitag. 4 gem. St. S. 15.
Plag, Joh., Op. 60. Drei *Jubilate Deo.* a) 4 gem. St.; b) 4 Mst. (teils O.). S. 64.
Sinzig, P. Pet., Op. 9. 7 Motetten für Muttergottesfeste. 2 gl. St. m. O. (2. Aufl.). S. 16.
Stehle, J. G. Ed. Die wechselnden Teile des Messformulars *Dilexisti.* 3 Oberst. m. O. S. 64.
Vecchi-Haberl, siehe Bäuerle.
Weirich, Aug. Introiten und Comm. 4 gem. St. u. O. (4. u. 5. Heft). S. 63.

5. Latein. Hymnen, Psalmen, Litaneien etc.

Amatucci, Paul. Psalm *Miserere.* 3 Mst. S. 85.
— — *Vesperae completae.* 2 gl. St. m. O. S. 124.
Auctor ign. *Canticum Magnificat.* Notenloses Textblatt. S. 17.
Bottigliero, Ed. *Tantum ergo.* 2 Oberst. m. O. S. 85.
Branchina, D. P., Op. 35. Joseph-Litanei. 2 Oberst. m. O. S. 85.
Braun, Alfons, Op. 9. Herz-Jesu-Litanei u. *Tantum ergo.* 4 gem. St. m. O. S. 26 u. 170.
Chlondowski, Ant., Op. 28. *Te Deum.* 3 Mst. m. O. S. 27.
— — *Tantum ergo.* 3 Mst. m. O. S. 85.
— — *Sancte Joseph.* 4 gem. St. m. O. S. 85.
— — *Oremus pro Pontifice.* 4 Mst. m. O. S. 86.
Douša. Drei Vespern (Ostersonntag, Pfingstsonntag, Fronleichnam) 4 gem. St. S. 86.
Engelhart, F. X. Siehe Witt.
Esser, P., Op. 10. Zehn euch. Gesänge. 1 Knaben- u. 3 Mst. S. 2.
Faist, Dr. Ant., Op. 11. Zwei euch. Hymnen. 4 gem. St. S. 89.
Grabner, Franz, Op. 4. Fünf euch. Hymnen. 2 Obst. m. O. S. 89.
Haller, M., Op. 104. Herz-Jesu-Litanei. 4 gl. St. m. O. S. 64 u. 171.
Hartmann, Dr. P. *Tantum ergo* (u. *Ave Maria*). 2 Oberst. m. O. S. 14.
— — *Regina coeli. Si quaeris.* 4 gem. St. S. 170.
— — *O salutaris. Panis angelicus.* 1st. m. O. od. Harm. S. 170.
Marusi, Terenzian. *Magnificat.* A., T., B. m. O. S. 14.
Mitterer, Ign., Op. 12a. Die 27 Charwochenresponsorien. (3. Aufl.). 4 gem. St. S. 87.
— — Op. 166. Fünf euch. Gesänge. 4 gem. St. S. 88.
— — Op. 164. Drei euch. Motetten. 3 gl. St. m. O. S. 170.
— — Op. 165. *O Doctor optime.* 3 gl. St. m. O. S. 170.
Müller, A., Op. 5a. Joseph-Litanei. 3 Oberst. m. O. (3 Mst.). S. 28.
Pagella, Don Giov., Op. 56a. 6 Responsorien od. Motetten für die hl. Charwoche. C., T., B. S. 37.
Plag, Joh., Op. 57. Zehn Fronleichnamsgesänge. a) 4 Mst. b) u. c) 1 od. 2 Ober- u. 4 od. 3 Mst. (4 od. 8—16 Blasinstr. od. O.). S. 15.
Poll, Jos., Op. 10a u. b. Zwölf *Pange lingua.* a) 4 gem. St. (6); b) 4 Mst. (6). S. 63.
— — Op. 17. Zwölf *Veni Creator Spiritus.* 1—4 Mst. m. O. S. 63.
Röllin, P. M. Klem., Op. 2. Litanei zum hl. Joseph. 1st. m. O. S. 65.
Röwer, P. Basilius, Op. 15. *Te Deum.* 2 Oberst. m. O. S. 16.
Sinzig, P. Pet., Op. 27. Joseph-Litanei. 2 Oberst. (Soli) u. 2 Oberst. (Chor) m. O. S. 28.
Valdes, Jul., Op. 9. *Sub tuum praesidium.* 3 Mst. m. O. S. 90.
— — *Inviolata.* 3 Mst. m. O. S. 90.
— — Op. 11. *Adoro te devote.* 3 gl. St. m. O. S. 170.
Veith, J. J., Op. 17. Fronleichnamshymnen. a) 4 gem. St., (u. 8 Tromb. od. O.); b) 4 Mst. (8 Tromb. od. O.). S. 89.
Veuskens, Rudolf. Lateinische Hymnen für die Wochentage. 4 Mst. (m. O.). S. 92.
Visonà, Gino, Op. 21. Charwochengesänge. Alt, Ten., B. S. 85.
Vranken, P. J. Jos., Op. 33. *Lyra Angelica.* 3. Heft. Zehn euch. und Mariengesänge. 3 Mst. m. O. S. 16.
— — Op. 37. 6 *Cantica.* (Euch. Hymnen). 4 gem. St. m. O. S. 27.
Witt, Fr. X., Op. 16c. (Engelhart). Laur. Litanei. 3 Frst. m. O. S. 38.

6. Mehrstimmige deutsche Kirchengesänge und Volksgesangbücher.

Adam, Klemens. Acht deutsche Trauergesänge. 4 gem. St. S. 56.
Auctor ign. Psalm *Miserere* (deutsch). Notenloses Textblatt. S. 17.
Buchner, Ludwig, Op. 46. Zum Herzen Jesu. a) 4 Mst. b) 4 gem. St. S. 11.
Cäcilia. Mohr-Singenberger-Engelhart. (32. Aufl.). S. 29.
Dankmar v. d. Hardt. Op. 44. Deutsche Meßgesänge. 4 gem. St. S. 20.
Diebold, Joh., Op. 71. 25 deutsche u. lat. Gesänge. 4 Mst. S. 20.
Dieckmann, Alb. M., Op. 15. Zwei Festgesänge. Nr. 1 für 6, Nr. 2 für 4 gem. St. S. 56.
Eder, P. Viktor, Op. 38. Kommunionlied. 4 gem. St. m. O. S. 91.
Eggs, Julius. Lobsinget. (2. Aufl.). S. 30.
Engelhart, F. X., siehe „Cäcilia".
Gaßmann, A. L., Op. 5. Die Himmelsrose. Sopransolo, 4 gem. St. u. Orch. (od. O.) S. 11.
Gottwills, Br. Pfingstrosen. 17 Lieder zu Ehren des Hl. Geistes. 4 Mst. S. 56.

Digitized by Google

Hanisch, Jos. Kommunionlied. 3 Oberst. m. O. (2. Aufl.). S. 11.
Hohnerlein, Max, Op. 60. Laur. Litanei mit deutschem Text. 2—4 Singst. m. O. S. 56.
Jendrossek, K., Op. 50. Laur. Litanei mit deutschem Text. 4 gem. St. m. O. S. 57.
König, P. Jos. „Salve Regina", kirchliches Gesangbuch für marianische Kongregationen. S. 58.
Lipp, Alban, Op. 85. 16 Marienlieder. 1st. m. O. S. 91.
— — Op. 86. 24 Marienlieder. 4 Mst. S. 91.
Meuerer, J. G., Op. 58. Fünf Marienlieder. 2 Oberst. m. O. oder 4 gem. St. (m. O.). S. 57.
— — Op. 64. 14 deutsche Lieder. 4 gem. St. od. 1st. m. O. od. H. S. 57.
Mitterer, Ign., Op. 158. Acht Marienlieder und ein Responsorium zum hl. Anton. von Padua. 4 gem. St., teils O. S. 11.
Mohr, Jos., siehe „Cäcilia".
Nieslony, Joh., Op. 12. Drei Marienlieder. 4 gem. St. S. 91.
Preinfalk, Karl, Op. 9. Der Englische Gruß. 3 Frst., Solo u. O. od. H. S. 91.
Plag, Joh., Op. 59. Zehn Sakramentsgesänge. 4 gem. St. (auch Alt u. 3 Mst.). S. 57.
Schäfer, M. Jos., Op. 6. Bitte an die Gottesmutter um eine gute Sterbestunde. a) 2 gl. St. m. O. (H.); b) 3 gl. St. m. O.; c) 4 gem. St.; d) 4 Mst. S. 29.
Schweitzer, Karl, Op. 21. Fünf Marienlieder. 4 gem. St. m. O. S. 11.
Singenberger, Joh., siehe „Cäcilia".
Stein, Jos. Zwei Marienlieder. 4 Mst. S. 29.
Thielen, P. H. *Memorare.* (lat.). Sopransolo, Alt, Ten., Bar., Baß u. O. S. 88.
Waldmann v. d. Au, Op. 33. Zehn Marienlieder. 4 gem. St., teils 4 Mst. S. 21.
Welcker, Max, Op. 14. Zwei Sakramentsgesänge. 4 gem. St. S. 91.
Wiltberger, Aug., Op. 130. Zwölf deutsche Kirchenlieder, 3 Hefte: a) Sakraments-, b) Marien-, c) Passionslieder. 2 gem. St. m. O. S. 11.
Zoller, Gg., Acht neue Grabgesänge. II. Folge. Ausgabe B für 4 Mst. (2. Aufl.). S. 12.

7. Orgel- und Harmoniumkompositionen.

Auctores div. Biblioteca dell' Organista. 6 Hefte von Kompositionen italienischer Meister für O. od. H. S. 6.
— — 20 *Pièces Modernes.* S. 93.
Bäuerle, H., Op. 45. Orgelbegleitung zu zehn *Deo gratias* (Ed. Vat.). S. 64.
Börresen, Hakon. Epilogisches Lied, für O. arrangiert von Gustav Helsted. S. 7.
Callaerts, Jos. Nachgelassene Werke. Für O. S. 42.
Choisnel, Gaston. *Offertoire.* Für O. S. 93.
Cosetti, G. B. Prozessionsmarsch. S. 93.
Diebold, Joh. Orgelstücke moderner Meister. 3. Bd. S. 21 u. 41.
— — Op. 54c. Der katholische Organist in Hochamt, Requiem und Vesper. 3. Bd. S. 93 u. 171.
Erlemann, Gustav, Op. 33. 24 kurze Orgelstücke. S. 42.
Franke, F. W. Das Orgelspiel. Für Unterricht und Studium. S. 94.
Fuchs, Robert. Präludium und Fuge. S. 41.
Gatter, J., Op. 4. *Caconne* und Doppelfuge. S. 94.
Gruber, Jos., Op. 200. Orgelkranz. 15 Kadenzen und 50 Orgelstücke. S. 94.
— — Op. 209. Theoretisch-praktische Orgelschule. S. 94.
Hägg, Gustav, Op. 34. *Adagio* für O. u. Viol. S. 41.
Hartmann, Ludwig, Op. 8. Zwei Fantasien für O. S. 42.
Helsted, Gustav, siehe Börresen.
Jongen, Jos. Drei Stücke für Harmonium. S. 42.
Kimovec, Fr. Orgelbegleitung zur Choralmesse *De Angelis.* (Ed. Vat.). S. 14.
Koch, Kaspar. Präludium und Fuge über BACH. S. 94.
Kompositionen moderner Meister für O., siehe Fuchs, Hägg, Lange, Nowowiejski, Skop, Surzynski.
Krause, Paul, Op. 7. Neun Choralvorspiele für O. S. 94.
Lange, de S., Op. 32, Nr. 1. Präludium und Fuge. S. 41.
Monar, A. Jos. Sechs größere Orgelkompositionen. S. 94.
Nekes, Fr., Op. 46. Orgelbegleitung zu den wechselnden Meßteilen von zehn Hauptfesten des Kirchenjahres. S. 7.
Nowowiejski, Felix, Op. 31, Nr. 1. *Dumka* (Klagelied). S. 41.
Otaño, P. N. Antologie. S. 7.
Pagella, Don Giov., Op. 66—68. *Repertorio del piccolo Organista.* Sammlung von Kompositionen für O. od. H. 3 Hefte. S. 7.
Piglia, Enrico. 18 Versetten zur Vesper. S. 93.
Ravanello, O., Op. 93. Kleine Stücke für O. od. H. S. 93.
Renner, Jos., Op. 70. Dritte Suite für O. S. 94.
Schlichting, Wilhelm, Op. 25. Fünf Feststücke für O. od. H. (2. Aufl.). S. 94.
Schwarz, Ant. Orgelbegleitung zu den Responsorien der Messe, der Litaneien und der Vesper. 2 Hefte. (3. Aufl.). S. 7.
Scop, V. F., Op. 55. Legende für O., Viol., Viola und Cello. S. 41.
Surzynski, M., Op. 38. Improvisationen über ein polnisches Kirchenlied. S. 41.
Terrabugio, G. *Elevazione.* S. 93.
Trenkner, Wilhelm. Studienalbum für O. S. 94.
Visonà, Gino, Op. 25. Fünf Stücke während der Weihnachtsmesse. S. 93.
Walczynski, Fr., Op. 105. Zwanzig Präludien für O. od. H. S. 95.
Walde, Paul, Op. 3. Zehn Tonstücke für O. S. 7.
Weil, August, Op. 2. 90 Vor- und Nachspiele für die O. zu Chorälen. S. 171.
Wick, Bruno, Op. 2. Drei Tongedichte für H. S. 95.
— — Op. 3. Drei kleine Kompositionen für H. S. 95.
Wiltberger, Aug., Op. 43. Elementarorgelschule. 5. Heft. (4. Aufl.). S. 7.
Zingel, R. Ew. Pedalstudien für Organisten. S. 94.

8. Theoret., ästhet., geschichtl. Werke.

Adler, Eduard. Die Behandlung und Erhaltung der Streichinstrumente. (Neuaufl.). S. 29.
Annuaire, siehe Jahrbuch.
Bach, Joh Seb. Kunst der Fuge. Mit Analysen und Bemerkungen von M. Ritter. S. 58.
Battke, Max. Musikalische Grammatik. S. 57.
Berliner Tonkünstlerverein, siehe Göttmann.
Bewerunge, H., siehe Weinmann.
Blume, Clemens, S. J., siehe Dreves, G. M.
Böser, P. Fidelis. Der rhythmische Vortrag des greg. Chorals. S. 29. (2. Aufl.). S. 92.
Bovet, J., siehe Locher.
Dreves-Blume. Ein Jahrtausend lat. Hymnendichtung. S. 148.
Eisenmann, Alexander. Schiedmayer u. Söhne. Festschrift. S. 30.

Digitized by Google

Fava, Umbrecht. Die Italienische Aussprache für Sänger. S. 92.
Feuchtinger, Eugen. Die Kunststimme. S. 30.
Frank, Paul. Kleines Tonkünstlerlexikon. (11. Aufl.). S. 123.
Freundgen, Jos., siehe Peltzer.
Gastoué, Amédée. *Traité d' Harmonisation du Chant Gregorien sur un plan nouveau.* S. 168.
Göttmann, Adolf. „Berliner Tonkünstlerverein" mit Mitgliederverzeichnis. 65. Vereinsjahr. S. 57.
Grunewald, Cam. Zweites Heft der Einzelausgaben der Ed. Vat. S. 124.
Guerrini, Paul, siehe Katschthaler.
Gutknecht, K. Technische Studien für die Violine. S. 92.
Haydn — Zentenarfeier. Bericht. S. 93.
Heinze—Osburg. Musikalische Formenlehre und Organik. Geschichte der abendländischen Musik. (6. Aufl.). S. 30.
Hennig, C. R. Der musiktheoretische Unterricht für Lernende und Lehrende. S. 169.
Hesse, Max. Deutscher Musikerkalender für 1911. 26. Jahrgang. S. 123.
Jahrbuch für Zeit- und Kulturgeschichte. (Dr. Schnürer, Dr. Weinmann, Eugen Schmitz). S. 92.
Jahrbuch des Kgl. Konservatoriums Brüssel. 32. u. 33. Jahrgang. S. 92.
Johner, P. Dominikus. Neue Schule des Choralgesanges. (2., erweiterte Aufl.) S. 168.
— — Kleine Choralschule. S. 168.
Kapp, Dr. Julius. Liszt-Brevier. S. 148.
Kataloge: Breitkopf & Härtel, Carlebach, Liebisch, Liepmannssohn, Reeves, Schmidt, Schwann. S. 32.
— — Bertling, Breitkopf & Härtel, Desclée, Herder, Liebisch, Liepmannssohn, Nahr & Funk. S. 95.
Katschthaler, Kard. G. B. Geschichte der Kirchenmusik. Zweite italienische Ausgabe, von Guerrini. S. 93.
Kirchenmusikalisches Jahrbuch, siehe Weinmann.
Klein, Dr. Joh. B. Der Choralgesang der Kartäuser. S. 123.
Kortler, Ulrich. Kunst-Glockengießerei. S. 58.
Kromolicki, Dr. Jos. Die *Practica Artis Musicae* des Amerus. Dissertationsschrift. S. 123.
Krall, Emil. Spielmannskunst. S. 169.
Locher, C. (J. Bovet). Erklärung der Orgelregister (französisch). S. 30.
Monatschrift für Schulgesang, siehe Wiedermann.
Müller, Anton, Op. 4. Einführung in die Harmonielehre, nebst Aufgabensammlung. S. 30.
Musikerkalender, siehe Hesse.
Orgelbau, siehe Regulativ.
Osburg, W., siehe Heinze.
Pagels, Ludwig, siehe Venzl.
Paléographie Musicale. 88. Heft. S. 168.
Paul, Ernst, siehe Wiedermann.
Paul, Theodor. Sprech- und Gesangtonbildung. S. 31.
Peltzer, Eduard (Freundgen Joseph). Die Weiterbildung des Lehrers. 14. Band: Gesang. S. 31.
Regerfestbuch. S. 93.
Regulativ für Orgelbau. S. 93.
Riemann, Dr. Hugo. Kompendium der Notenschriftkunde. (Sammlung „Kirchenmusik" von Dr. Weinmann). S. 58.
Ritter, M., siehe Bach, J. Seb.
Rousseau, Norbert. *L' école gregorienne de Solesmes 1833—1910.* S. 168.
Saavedra, Dario. Musikalische Kultur. Populäre Abhandlungen. S. 31.
Schiedermair, Dr. Lud.—Simon Mayr. Beiträge zur Geschichte der Oper. S. 30.
Schmeck-Dringenberg, siehe Westfälisches Magazin.
Schmitz, Eugen, siehe Jahrbuch für Zeit- und Kulturgeschichte.
Schnürer, Dr. Franz, siehe Jahrbuch.
Schulz, Dr. Erich, siehe Westfälisches Magazin.
Schwartz, Rudolf. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1909. 16. Jahrgang. S. 58.
Seiling, Jos. Tonkünstler-Kalender. S. 72.
Stern, Dr. Richard. Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen? S. 59.
Stork, Dr. Karl. Geschichte der Musik. (2. Aufl.). 8.—12. Schlußlieferung. S. 31.
Van den Borren, Charles. Über Wilhelm Dufay. S. 92.
Venzl Joseph. Vollständige Schule des Lagenspiels für Viola, übertragen von L. Pagels. S. 58.
Volbach, Dr. Fritz. Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert. S. 31.
Weinmann, Dr. Karl (H. Bewerunge). Kompendium der Kirchenmusikgeschichte (*History of Church Music*), englisch. S. 31.
— — Kompendium der Notenschriftkunde von Dr. H. Riemann. S. 58.
— — Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 23. Jahrgang. S. 59.
— — Siehe auch Jahrbuch für Zeit- und Kulturgeschichte.
Westfälisches Magazin. Zum 100. Todestag des Gesangbuchverfassers Melch. Ludolf Herold. S. 169.
Wiedermann, F. u. Paul, Ernst. Monatschrift für Schulgesang. S. 32.
Wolff, C. A. H., Op. 90. Violinschule. 1. Teil. S. 21.
Zengerle. Verwendung der Vierklänge zur Auffindung modulatorischer Bahnen. S. 32.

9. Kompositionen für Schule, Haus, Konzert etc.

Amft, Georg, Op. 7. Waldmorgen. 4 Mst. u. O. S. 20.
Ashford, E. L. Schicksal-Lieder. 1st. m. Klav. S. 20.
Bach, siehe Barnekow.
Barnekow, Chr. (Bach, J. Chr.; Bach, K. Ph. E.; Schulz, J. A. P.). 20 deutsche ältere Lieder in acht Heften. 1st. m. O. od. H. S. 10.
Bauckner, Arthur. Gebet des Herrn. 2 Oberst. m. O. S. 11.
Bauer, Fr., siehe Jahn.
Benl, Ferd. Maria, Op. 14, Nr. 1. Trost im Gebete. 1st. m. Klav. S. 19.
— — Op. 23. Ferienjubel. Walzer für Klavier. a) 2händ.; b) 4händ. S. 19.
— — Op. 24. Abendläuten. 4 Mst. S. 19.
— — Op. 25., Nr. 1. Waldfrieden. Nr. 2. Im grünen Wald. 4 Mst. S. 19.
— — Op. 27. Stille die Wellen. 4 Mst. S. 19.
— — Op. 33. Rheinlied. 1st. m. Klavier. S. 19.
Berger, Wilhelm, Op. 90c, Nr. 2. Selig sind des Himmels Erben. Text deutsch und englisch. 4 Oberst. m. O. (H.). S. 20.
Böhm, A. P., Op. 21. Vier Lieder. 1st. m. O. (H.). S. 28 u. 56.
Breu, Simon. Kreuzritterlied. 1st. m. Klav. S. 28.
Burger, Max, Op. 60. Sinfonetta für Streichorch. S. 20.
Dieckmann, Alb. M., Op. 15. Zwei Festgesänge. Nr. 1 für 6, Nr. 2 für 4 gem. St. S. 56.
Dost, Br., Op. 20. Psalm 103. 8 gem. St. (2chörig). S. 28.

Digitized by Google

Enna, August. Zehn Lieder in zehn Heften. Text deutsch und dänisch. 1st. m. Klav. S. 20.
Eyken, van, Heinrich, Op. 40. Zwei geistl. Lieder. 1st. m. O. od. Klav. S. 20.
Fenn, Ferd. Frühlingslied. 4 Mst. S. 91.
Filke, Max, Op. 123ab. Trauungslieder. a) 4 Mst.; b) 4 gem. St. S. 91.
Fink, Wilhelm, Op. 239. Abendlied. Vortragsstück für Klav. S. 19.
Foß, Gunnar. *Agnus Dei.* 1st. m. O. od. Klav. S. 20.
Gerhardt, Paul, Op. 10. a) Lob Gottes. 5 gem. St.; b) Mach's Herr etc. 4 gem. St.
Gößler, Wilhelm, Op. 19. Maientanz. 4 gem. St. S. 19.
Götze, G. Alpenblumen. Salonstück für Klav. S. 19.
Gruber, Joseph, Op. 203. Jubiläums-, Empfangs- und Abschiedslied. 4 gem. St. m. Klav. S. 91.
— — Op. 205. Drei Lieder zur Namenstagfeier. 3 Frst. m. Klav. S. 91.
Haas, Jos., Op. 13. Drei geistl. Lieder. 1st. m. O. S. 11.
Hegmann, C., Op. 2 u. 3. Das Volkslied. Der Eichenwald. 4 Mst. S. 92.
— — Op. 8 u. 9. Das Bergische Lied. Am Abend. 4 Mst. S. 21.
Höscheler, Arnulf. Vater unser. 8 gem. St. (2chör.). S. 11.
Ils, Jakob. Zwei Lieder 1st. m. Klav. S. 56.
— — Oratorischer Liederzyklus (mit lebenden Bildern) für Weihnachtsfeiern. 14 Nummern. 4 gem. St. S. 56.
Jahn, Br. Viktorin (Bauer-Latzelsberger). Im Wald. Liederspiel. 2 Kinderst. m. Klav. und Deklamationen. S. 90.
Kolloff, Karl, Op. 29. Die klagende Nachtigall. Tonstück für Klav. S. 19.
Latzelsberger, Joseph, siehe Jahn.
Lechner, Leonhard, siehe Thiel.
Leichtentritt, Hugo, siehe Monteverdi.
Lipp, Alban, Op. 58d. Abendgebet. 4 Mst. u. Baritonsolo. S. 11.
Lösch, Albert. *Ave Maria.* 1st. m. Klav. S. 20.
Mendelssohn, Arnold. „Wenn ich mit Menschen- und Engelszungen redete." 1 Singstimme, Violine, H. (od. O.) u. Klav. S. 57.
— — Vier geistliche Gesänge. 4 gem. St. S. 57.
Monteverdi, Claudio (Leichtentritt, Hugo). Zwölf 5st. Madrigale. S. 21.
Nagler, Fr., Op. 63. Die heilige Nacht. Weihnachtsoratorium für Chor, Soli, Orch. u. O. S. 171.
Otto, Theodor, Op. 21. Deutsche Volkslieder (13.—19. Jahrhundert). 3 Frst. S. 92.
Pagella, Don. Giov. „Job". Religiöses Drama. Soli, Chor, Orch. u. Org. S. 21.
Podbertsky, Oskar, Op. 58, Nr. 2. Im Ried am Bach. 4 Mst. S. 19.
Preinfalk, Karl, Op. 3. Festchor. Soli u. Frauenchor mit Klav. S. 20.
Queling, Theodor. Luise Hensel-Album. Acht 1-, 2- u. 3st. Lieder mit Klav. (H.). S. 21.
Rahn, Max. Menuett u. Heimatglocken, für Klav. S. 19.
Rehbaum, Theobald, Op. 17. *Agnus Dei.* 4 gem. St. S. 20.
Reisert, Dr. Paul. Kleiner Liederschatz für die deutsche Jugend. (5. Aufl.). S. 31.
Schindler, Johann. *Ave Maria.* Sopransolo u. 4 Frst. (od. 4 gem. St.). S. 21.
Schwarz, Oskar, Op. 21. In der Fremde. 4 Mst. S. 19.
Schulz, J. A. Pet., siehe Barnekow.
Scorra, Ad., Op. 5. Segenswünsche für den Landesherrn. 4 Mst. m. O. (H.). S. 20.
Seiffert, Alexander, Op. 44. Ein Gebet. 1st. m. Klav. S. 91.
Sinzig, P. Pet. *St. Franciscus Seraphicus.* Kantate. Soli und Chor (3 gl. St.) m. Klav. S. 11.
Slunicko, Johann, Op. 69. *Capriccio, Chanson, Valse.* Violine und Klav. S. 19.
— — Op. 73. *Prelude, Cavatine,* Violine und O. (Klav.). S. 19.
— — Op. 74. Zwei Nokturnen für Violine m. Klav. S. 92.
— — Op. 75. Phantasiestück für 4 Violinen u. Klav. S. 92.
Stein, Bruno. Op. 47. Wir sind des Herrn. 4 Mst., Klav. (Org.) od. Orch. S. 21.
Steinhauer, C., Op. 21. Lobgesang. 4 gem. St. u. O. (od. H. od. Klav. od. Orch.). S. 11.
Thiel, Karl, Op. 11. Jesus und der Seesturm. Baßsolo, gem. Chor u. Orch. od. Klav. S. 20.
— — Op. 27. Drei Passionsgesänge. 1st. m. O. (4 gem. St.). S. 20.
— — (Lechner, Leonhard). Wann kommen wird mein' letzte Stund. Madrigal. 4 gem. St. S. 20.
Tourbié, Richard, Op. 143. Ländler für Klav. S. 20.
Veith, J. J., Op. 16. Begrüßungschor. a) 4 gem. St.; b) 4 Mst. (8 Tromb.). S. 29.
Voutz, Heinrich, Op. 1a. Preis des Höchsten. 4 Mst. S. 91.
— — Auf Bethlehems Fluren. Soli und gem. Chor, auch Org. u. Harm. S. 171.
Wagner, Emil. Das Vaterunser. 4 u. 8 gem. St. (Soli u. Chor). S. 29.
Welcker, Max, Op. 10. Zur Fahnenweihe. 4 Mst. S. 11.
— — Op. 11. Zu einem Priesterjubiläum. a) 4 Mst. b) 4 gem. St. S. 11.
— — Op. 12. Zu einem Lehrerjubiläum. a) 4 Mst. b) 4 gem. St. S. 11.
— — Op. 15a. Festchor. 4 gem. St. S. 91.
— — Op. 17. Unterm Christbaum. 2 Kinderst. m. Klav. S. 171.
— — Op. 18. Die Christnacht. 4 Mst. S. 171.
— — Op. 19. Weihnachtslied. 4 gem. St. m. Klav., Harm. od. O. (auch Orch.). S. 171.
Wiltberger, Aug., Op. 129. Festgesang zum Priesterjubiläum. 4 Mst. (u. 7 Blechst.). S. 11.

Digitized by Google

1910. Regensburg, am 1. Januar 1910. Nr. 1.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XXXXIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen (48 Seiten) werden in der ersten Jahreshälfte versendet. Der Abonnementpreis des 43. Jahrgangs 1910 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: Valerian Bönner; R. Casimiri; A. Chlondowski; J. H. Dietrich; V. Engel; P. Esser; M. Filke; A. Förster (2); R. Giovanelli-H. W. Frey. — Zur Frage nach dem neuesten Stande der Phonetik. Von Dr. H. Löbmann. — Aus Archiven und Bibliotheken: Zur Schlußkadenz der Antiphonen. Von P. Célest. Vivell. — *Organaria:* I. *Biblioteca dell' Organista;* Fr. Nekes; Don Pagella; A. Schwarz; Paul Walde; Aug. Wiltberger. II. H. Börresen; P. N. Otaño. III. Die neue Orgel zu Dresden-Johannstadt; Sigmaringen. Boll. — Vom Büchermarkte: Chr. Barnekow; A. Bauckner; L. Buchner; A. L. Gaßmann; A. Höscheler; A. Lipp; M. Welcker (4); P. P. Sinzig; C. Steinhauer; A. Wiltberger (2); J. Haas; Jos. Hanisch; Ign. Mitterer; K. Schweitzer; G. Zoller. — Offene Korrespondenz: † P. L. Karner; † L. Muckenthaler; Neujahrswunsch und Dank; Beginn der Kirchenmusikschule. — Anzeigenblatt Nr. 1 mit Inhaltsübersicht von Nr. 12 des Cäcilienvereinsorgans.

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

Der Unterzeichnete beginnt im neuen Jahre mit sehr gemischten Gefühlen die Referate über die kirchenmusikalische Literatur liturgischer Kompositionen mit lateinischen Texten. Ein paar Jahre nach dem Erscheinen des *Motu proprio* Pius' X. trat eine merkliche Ebbe ein. Das war sehr zu begrüßen, da ja der Cäcilienvereins-Katalog im Jahre 1909 mit 3790 Nummern abgeschlossen wurde und noch ein paar hundert Werke dem Referentenkollegium vorliegen, so daß man sagen kann, für jeden Tag des Kirchenjahres stehen zirka 10 Messen in verschiedenster Besetzung zur Auswahl bereit!

Mehrere Stunden habe ich in der großen Bibliothek der Kirchenmusikschule die Publikationen lateinischer Kirchenmusik vor hundert Jahren, also vom Jahre 1810 zu erforschen mich bemüht und kaum zehn gedruckte Werke aufgefunden. Freilich liegt die Hauptschuld dieser mageren Ernte in dem Umstande, daß die Verleger jener Zeit es unterlassen haben, das Jahr der Publikation anzugeben, natürlich nur aus Spekulation, ohne jede Rücksicht auf die so wichtige Musikbibliographie. Daher wurde in der „Geschäftsordnung bei Herstellung des Cäcilienvereins-Kataloges" in § 5 ausdrücklich bestimmt, daß bei allen für den Katalog eingesendeten Kompositionen das Jahr der Publikation im Drucke kenntlich zu machen sei. Der Unterzeichnete erklärt hiemit, daß er auch für die *Musica sacra* diese Bestimmung durchführen, und Einsendungen ohne Angabe der Jahreszahl des Druckes nur in Anmerkung erwähnen werde und fügt überdies bei, daß er bei Austeilung an die Herren Referenten alle Werke unberücksichtigt lassen wird, welche ohne gedruckte Jahreszahl einlaufen.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen folgt nun in alphabetischer Ordnung die Besprechung nachstehender Novitäten:

Confirma hoc Deus für achtstimmigen Chor (2 Knaben-, 6 Männerstimmen) mit Orgelbegleitung von **Br. Valerian Bönner,**[1]) S. V. D. Der Offertoriumtext für den Pfingstsonntag ist mit Feuer erfaßt, sehr wirkungsvoll musikalisch dargestellt. Die

[1]) Op. 10. Steyl, Post Kaldenkirchen (Rheinland). Missionsdruckerei. 1909. Partitur 50 ₰, 5 Stimmen (je 2 Männerstimmen vereinigt) à 5 ₰.

Digitized by Google

Vielstimmigkeit kann keine ernste Schwierigkeit bereiten, denn einerseits stützt die Orgel, anderseits ist der Satz nicht so fast polyphon als harmonisch durchgeführt und stellt an die Stimmen unbedeutende Anforderungen.

Ohne Jahreszahl erschien:[1])

Die Messe von **Dr. Anton Chlondowski**[2]) für vier gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung bewegt sich auf den ausgetretenen Pfaden des Landmessenstiles vor etwa fünfzig Jahren, legt den liturgischen Text in fabrikmäßig vorrätigen Perioden nieder und weckt im musikalischen Zuhörer Erinnerung an stereotype Instrumentalformen von Streich- und Blasinstrumenten. Das *Credo* wechselt zwischen Sätzen aus der bekannten Choral-Engelmesse und vierstimmigen Stellen. Die Messe ist leicht für Sänger und Orgel.

J. H. Dietrich, Op. 10. *Protege Domine* für siebenstimmig gemischten Chor[3]) (2 Sopran, 1 Alt, 2 Tenöre, 2 Bässe). Die Komposition ist unterdessen schon im Vereinskatalog unter Nr. 3775 aufgenommen, und J. G. Ed. Stehle äußerte sich bereits über das Manuskript mit den Worten, es sei eine sehr tüchtig gearbeitete, klangvolle und dankbare Komposition.

V. Engel, Op. 29. *Missa in hon. S. Petri et Pauli* ad quatuor voces inaequales.[4]) Messen, wie die vorliegende, welche in begleitetem Vokalsatz den liturgischen Text schön deklamieren, auch den Einzelstimmen Melodie zuweisen, in rhythmischer Beziehung Abwechslung bieten und durch Imitationen das Interesse wach halten, sind freudig zu begrüßen und gut zu empfehlen. Unsere Kirchensänger müssen Probe halten, da sie keine Schablone vor sich haben, und der eifrige Dirigent hat ausgezeichnete Gelegenheit, das dynamische, deklamatorische und rhythmische Element wirkungsvoll herauszuarbeiten. Die Messe ist nicht übermäßig schwer, wirkt gut und bildet die Sänger zu noch größeren Leistungen heran.

Zehn lateinische Gesänge zur Verehrung des allerheiligsten Sakramentes für 1 Knabenstimme und 3 Männerstimmen von P. **Esser,** Op. 10.[5]) Besonders willkommen werden diese schönen und einfachen Gesänge jenen vielen Chören sein, welche nur über Knabenstimmen von mittlerem Stimmumfang (mit höchstens *c d*[1]) verfügen, dagegen an Männerstimmen (Tenor auch nicht über *f*) keinen Mangel haben. Sie sind nicht bloß harmonische Gefüge, sondern berücksichtigen eine melodische Kantilene der Einzelstimmen und deklamieren die Hymnentexte mit Andacht und Würde.

Missa in *F*-dur von **Max Filke,**[6]) Op. 122. Diese Messe ist kein Fortschritt im Schaffen des Breslauer Domkapellmeisters, eher eine Stagnation oder mindestens eine Konzession an die schlesischen und österreichischen Musikchöre, denen die Instrumentalbegleitung sehr erwünscht ist, um mit den Sängern möglichst wenige oder gar keine Proben halten zu müssen. Schon der sentimentale Anfang des *Kyrie* nimmt gegen das Opus ein; die einschmeichelnde, fast weichliche Stimmung beherrscht die ganze Messe. Die Partitur enthält sowohl die Ausgabe A als B. Ob unsere seit vielen Jahren an ernstere Kost gewöhnten Frauenchöre dieser St. Hedwigsmesse ihre Gunst

---

[1]) **Rafael Casimiri,** Op. 39. *Sex Gradualia et Tractus a Dominica Ia Quadragesimae ad Dom. Palmarum* 3 voces inaequales (Alto, Tenore, Basso). Mailand, A. Bertarelli & Cie und Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partitur und Stimmen 1 Lire 50 cent, 3 Stimmen à 20 cent.

[2]) *Missa brevis et facilis in hon. S. Stanislai Kostkae* ad quatuor voces inaequales. Laibach, Katholische Buchhandlung. 1909. Partitur 2 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 40 ₰.

[3]) Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1909. Partitur 1 ℳ, 7 Stimmen à 20 ₰.

[4]) Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ 60 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.

[5]) Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ, 4 Stimmen à 15 ₰. 1.—3. *Tantum ergo* und *Pange lingua.* 4. *Sacris solemniis.* 5. *Verbum supernum.* 6. *Jesu nostra redemptio.* 7. *Lauda Sion.* 8. *Caro mea.* 9. *Sacerdotes Domini.* 10. *Domine non sum dignus.* Herrn Seminarlehrer Karl Walter in Montabaur gewidmet.

[6]) Ausgabe A: Für gemischten Chor und Orgel oder Orchester (Streichquintett, 2 Klarinetten, 2 Hörner obligat, 2 Trompeten, 2 Posaunen und Pauken ad lib.). Ausgabe B: Für Frauenchor und Orgel. Augsburg und Wien, Ant. Böhm & Sohn. 1909. Orgelpartitur, zugleich Direktionsstimme 4 ℳ, 4 (resp. 3) Singstimmen à 60 ₰, Orchesterstimmen komplett 7 ℳ 60 ₰.

Digitized by Google

zuwenden werden, möchte Referent bezweifeln. Um die musikalische Wirkung nicht abzuschwächen, wird man beim Vortrag durch gemischten Chor besser das Orchester ohne Orgel, als die Orgel allein verwenden.

Von **Ant. Förster** liegen zwei Werke vor: a) die Cäcilienmesse, bereits im Cäcilien-Vereinskatalog unter Nr. 407 aufgenommen, in 4. Auflage;[1]) b) ein siebenstimmiges *Ave Maria,* auch für vier Männerstimmen ausführbar.[2]) Der letztere Text behandelt den ganzen englischen Gruß mit *Amen.* Wo man auch die drei Oberstimmen zum Männerchor gut besetzen kann, wird natürlich viel größere Wirkung erzielt werden.

Die Neuherausgabe der achtstimmigen (zweichörigen) Messe von **Ruggiero Giovanelli** *(Joannellus),*[3]) des Nachfolgers von Palestrina als Kapellmeister von St. Peter in Rom, ist eines der praktischen Resultate, welches Hermann Walther Frey, Sohn des Kgl. Universitätsprofessors in Berlin und Schüler von Herrn Professor Karl Thiel dortselbst, über seine römischen Studien zutage gefördert hat. Biographische Notizen hat er im 22. Jahrgang des „Kirchenmusikalischen Jahrbuches" veröffentlicht. Die Messe hat er um einen Ton nach abwärts transponiert, in den $\frac{4}{4}$-Takt umgeschrieben, sowie mit dynamischen und Atemzeichen versehen und so für die moderne Praxis möglichst mundgerecht gemacht. Das fünfstimmige Madrigal Palestrinas, über dessen Motiven die nicht schwierige und wirkungsvolle, achtstimmige Messe ausgearbeitet ist, steht im 28. Band der Gesamtausgabe Palestrinas Seite 239; im 18. Band aber findet sich die gleichnamige fünfstimmige Messe des großen Pränestiners.[4]) Letztere enthält ohne das 2. *Agnus Dei* 600 Takte, die achtstimmige Messe Giovanellis nur 442. Die Aufführung der imposanten, aber zart gegliederten Messe wird polyphon geschulten, im reinen Vokalsatz erzogenen Sängerchören keine großen Schwierigkeiten bereiten. Diffizil ist nur das *Christe* für vier Oberstimmen. Über das *Benedictus* für drei Oberstimmen mit Tenor teile ich die Ansicht des Herausgebers, daß dasselbe erst später eingefügt worden ist, denn es trägt nicht den Stil der übrigen Meßteile. Zum liturgischen Gebrauch eignet sich das Werk besonders bei größeren Versammlungen und bei zahlreicher Besetzung der beiden Chöre in vorzüglicher Weise; nur müßte das eine *Agnus Dei* vielleicht zuerst vom Männerchor, dann vom Knabenchor auf dem Tone *g* rezitiert

---

[1]) Op. 15. *Missa in hon. S. Caeciliae* 4 vocum inaequalium. Laibach, Katholische Buchhandlung. 1909. Partitur 2 ℳ, 4 Stimmen à 30 ₰.

[2]) Op. 107. *Ave Maria,* 7 vocum inaequalium aut 4 vocum aequalium. Ebenda. 1909. Partitur 60 ₰, 2 Doppelstimmen à 20 ₰.

[3]) *Missa vestiva i colli* a 8 voci. Berlin W. 57, Bülowstraße 10, W. Sulzbach (Peter Limbach). 1909. Partitur 3 ℳ, 4 Doppelstimmen à 60 ₰.

[4]) Von derselben schrieb ich im Vorwort zum 9. Buch der Messen, 18. Band der Gesamtausgabe: „Sie entlehnte ihre Themen und auch die rhythmische Lebhaftigkeit und harmonische Mannigfaltigkeit dem freundlichen fünfstimmigen Madrigale, das im 28. Bande der Gesamtausgabe Seite 239 abgedruckt ist und in sechs Sammelwerken des 16. Jahrhunderts, zuerst bereits 1566, vorgefunden wird, auch in Lautentabulatur und mit lateinischen Texten (siehe Vorwort zum 28. Bande, p. IX."

„. . . „Beinahe sämtliche Madrigalisten des 16. Jahrhunderts haben sich an diesem Texte versucht; Pierluigis Töne klingen wie helles Frühlingsjauchzen." Die gleiche Ansicht möchte ich auch von der vorliegenden Messe aussprechen; sie ist von einem osterfreudigen Hauche durchweht, und die Sequenz *Victimae paschali laudes,* gleich der Messe *Vestiva i colli* im Dorischen Tone komponiert, zeigt so überraschend ähnliche Melodiephrasen, daß zwischen beiden nur die Rhythmik die Unterschiede zu bilden scheint. Bemerkenswert ist auch die Wahl des 𝔊 in der Messe, während das Madrigal in 𝔊 steht.

Baini ist mit dieser Arbeit Pierluigis sehr unzufrieden; sie gefällt ihm durchaus nicht, und „er getraut sich auch dem wackeren Ritter gegenüber zu behaupten, daß diese Messe mehr zum Spielen als zum Singen komponiert sei." Da uns aber Baini die nähere Motivierung seines Unwillens versagt, und gleichsam reumütig beisetzt: „Übrigens ist sie viel besser als eine ähnliche fünfstimmige Messe über das gleiche Thema von Giov. Mar. Nanino und steht nicht unter der achtstimmigen des Ruggiero Giovanelli mit dem nämlichen Titel" — so genügt es, dieses willkürliche und ungerechte Wort in Erinnerung gebracht zu haben. Die Zeitgenossen Palestrinas dachten anders als Baini, denn die *Missa vestiva i colli* findet sich zweimal (Cod. 6 und 9) im Archiv der Musikkapelle von St. Pietro, ferner im Cod. 76 der päpstlichen Kapelle, und zwar mit fünf anderen herrlichen Kompositionen Palestrinas (darunter die sechsstimmige *Missa Assumpta est Maria* mit dem betreffenden Motett), sowie in einem Codex der Kirche *S. Spirito in Sassia* (gegenwärtig in meiner Bibliothek). In den vier erwähnten Foliobänden ist sie mit großen Schriftzügen und kalligraphischer Kunst eingetragen, und verdient heute noch als Festmesse Verwendung, etwa in der Transposition der kleinen Terz."

Digitized by Google

und zum dritten Male achtstimmig mit *Dona nobis* (statt *Miserere)* abgeschlossen werden. Ein Vergleich der fünfstimmigen Messe Palestrinas mit gleichem Titel und der achtstimmigen vorliegenden von Giovanelli würde hier zu weit führen, dürfte jedoch für unsere jetzigen Kirchenkomponisten von großem Nutzen und hohem Werte sein. F. X. H.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Frage nach dem neuesten Stande der Phonetik.

Aufschluß über diese Frage gibt uns eine Schrift des Lehrers der Vortragskunst und Liturgie an der Universität und Gesanglehrers in Leipzig, Dr. phil. Martin Seydel.[1]) Zunächst hebt er mit besonderem Nachdruck hervor, daß die Leipziger Universität die erste war, „die die Anstellung eines Lehrers für Vortragskunst mit der Hauptaufgabe, Stimmbildung zu lehren, für nötig hielt."[2]) Sodann stellt er den Hauptsatz in den Vordergrund: „Man soll stets mit den geringsten Mitteln, mit dem geringsten Kraftaufwand das möglichst große Resultat zu erreichen suchen." Dieses Prinzip von dem geringsten Kraftmaß überträgt der Verfasser mit vollem Erfolg auf die Tonbildung. Eingehend erörtert er die Merkmale und die Vorteile einer guten Einatmung als Vorbedingung jeglicher Gesangstechnik.

Besonderes Gewicht legt Seydel auf die Bereitschaftstellung, die er in der Passivität, in der Entspannung, in der Ruhelage findet, etwa im Zustande des Schlafens, wo rein animalisches Atmen überwiegend stattfindet. Der Hinweis auf die Singpraxis, wonach es physiologisch begründet ist, Singübungen von oben aus vorzunehmen — behufs Stimmausgleiches — verrät den erfahrenen Praktiker.

Wertvoll ist der Hinweis und Nachweis, daß die Sprechkunst und die Kunst des Tönens, des Singens, demselben phonetischen Grundgesetze unterworfen sind, das da lautet: „Wir sollen so singen, daß wir nach guter Atemvorbereitung mit „sachtem" Einsatz der Stimme ein wohltuendes Summen der Stimmlippenpolster herbeiführen, wobei Hals und Kehle zwar tätig sind, aber ohne jeden Zwang und Druck ihre Anspannung- und Einstellungsarbeit ausführen" (S. 24)[3]).

Das Wesen der Stimmbildungsarbeit erblickt Seydel in der Erfassung des gesunden Stimmkerns, der „Chordalität" — von *chorda*, die Saite). Er nennt deren Beeinflussung zum Zwecke des Studiums nach ästhetischen Gesichtspunkten, die verstecktesten und lohnendsten Aufgaben der Stimmbildung, die noch dadurch besonders schwierig sind, daß nur durch das Ohr und die akustische Phantasie, einschließlich der Suggestivkraft von geeigneten Vorstellungen und Phantasiegefühlen anderer Art, also auf sehr indirektem Wege, diese Umänderungen der Kehlfunktionen zu erreichen sind." Damit hat Seydel das Wesen wahrer Stimmbildung deutlich wohltuend abgegrenzt gegen die Art von Gesangsunterricht, die sich durch Anpreisung rasch erfolgender Resultate von selbst in den Verdacht bringt, mehr zu versprechen, als sie zu leisten vermag.

Der Verfasser unterscheidet Brust-, Mittel- und Kopfstimme in Verbindung mit ihrer dreifachen Erklärungsart als „Knorpel-, Bänder- und dünner Stimme" (vielleicht „Randstimme") und spricht der Fistelstimme künstlerischen Wert ab. Trotz dieser Unterscheidung betont Seydel die Notwendigkeit des Stimmenausgleiches.

„Jede wahre Technik macht bescheiden; wer technisch etwas kann, tut sich meist nur wenig darauf zu gute, weil er die Abhängigkeiten kennt, in denen er beständig lebt". Die tiefe seelische Bedeutung des „Stimmturnens", dieser praktischen Psychologie, besitzt eine Tragweite, deren sich die Stimmpädagogen noch viel zu wenig bewußt seien.

Der Herausgeber weist nun hin auf die besondere Behandlung der Stimmorgane, behufs Erzeugung eines mit möglichster Leichtigkeit erzielten Tones, besonders inbezug auf das Ansatzrohr. Er nähert sich dem von Bruno Müller festgelegten Naturlaute des Primärtones. Die Hauptsache ist uns, daß beide Autoren sich bemühen, die Ruhelage des Singorgans aufzusuchen und als Vorbeding jeglicher Singbildung empfehlen.[4]) Wir müssen die ganze Sprache (Sprechweise) aus der Ruhelage entwickeln. Obwohl die geschulte Stimme so zu arbeiten scheint, als ob jeder Laut sich leicht von der Lippe löste, so ist doch zu warnen vor dem Irrtum, als müßte demgemäß der Ton auch vorn gebildet werden, da die Gefahr besteht, daß bei Arbeit der Lippen das bewegliche, durch Muskeln leicht beeinflußte Ansatzrohr schwere Fehler gegen eine gesunde Stimmbildung begeht.

---

[1]) Grundfragen der Stimmkunde. Kahnt, Leipzig. 1909. Oktav. 69 Seiten. (Preis 1 ℳ?)

[2]) Oft ist auch in diesen Blättern auf die hohe Bedeutung der Stimmpflege gerade für die spätere Berufstätigkeit der akademischen Kreise hingewiesen worden, insbesondere für die Herren des geistlichen Standes. Berufene Stellen müssen es als eine einfache Gewissenssache betrachten, in dieser Beziehung beim heranwachsenden Klerus nicht alles dem blinden Zufall zu überlassen.

[3]) Hierher gehört auch, was der als Stimmbildner berühmte Leipziger Thomaskantor, Professor Dr. Schreck, zu sagen pflegt: „Lehrt die Sänger ideal sprechen; dann werden sie auch schön singen."

[4]) Es verrät diese Einleitung der Sing- und Sprechkunst durch Bildung des „e" (oder des „ö", wie es Seydel erstrebt) das Streben nach Gewinnung des „losen Tones", auf den der Berliner Lehrer des Kunstgesanges, Garso, seit Jahren nachdrücklich hinweist als auf das Ziel jeglicher Gesangesbildung.

Digitized by Google

„Einsatz“ ist der Anfangston einer Stimmleistung (also der Spitze des einzufädelnden Fadens vergleichbar). „Ansatz“ ist die Art, wie der Singende den Ton durch den Singapparat vom Leibesinnern bis vorn an die Lippen führt. Aber auch für den Stimmansatz ist Sachtheit (Ausdruck von Bukofer — „Zur Hygiene des Tonansatzes“ — Berlin, 1904) zu verlangen. Auch die kraftvollste Stimmfunktion muß aus dem geringsten Kraftmaß geboren werden (S. 37).

Des weiteren empfiehlt der erfahrene Praktiker die Weitbildung des Tones zur Bildung des Volumens und warnt vor einer falschen Auffassung der Nasalbildung, die nur das erstrebt, daß der Ton eine Stärkung durch die Resonanz des Nasenkastens und der Stirnhöhlen erhalte. „Das Geheimnis der Zungenlage“ vollzieht die letzten Bedingungen zum Lichtglanz der Stimme.

„Vollenden wir uns! Auch in den stimmlichen Künsten! Niemand zu leide und der höchsten Idee zum Ruhme.“

Mit Bedauern legen wir dieses „Buch“ von 68 Seiten aus der Hand, schade, daß wir seinen reichen Inhalt in meisterhafter Sprache nur andeuten können; am liebsten brächten wir die ganze Schrift zum Abdruck. Es weht darin eine reiche Kraft, umfassendes Wissen, bewußtes Können; ein hoher, fröhlicher, starker Geist geht durch das Ganze und setzt das rein Animalische der Schluck- und Kaubewegungen um in die höheren Beziehungen als Symbolik der Sprache, als Ausdrucksgesten des Fühlens und Denkens.

Ein neues Gebiet der Atmungs-Physiologie hat Seydel in das Bereich seiner Untersuchungen gezogen, das zu seinem ersten Erforscher den Vater von Dr. Ottmar Rutz[1]) hat. Wenn Hugo Riemann recht hat, daß dem Bahnbrecher nichts Besseres widerfahren kann als Erzeugung von Parteien, so hat der Sohn, der seines Vaters Forschungen der weiteren Öffentlichkeit unterbreitete, viel Gutes erfahren. Denn die Meinungen über dieses Buch gehen nicht nur weit, sondern auch sehr schroff auseinander.

Was ist nun die Lehre Dr. Rutz'? Kurz gesagt die, daß der stimmlich sich betätigende Mensch eine dreifache Art zeigt, die volleingesaugte Atmungsluft zu Stimmzwecken zu verwenden. 1. Die des goldenen Behagens, 2. des idealen Dranges und 3. der inbrünstigen (leidenschaftlich erregten) Erhebung.

Die erste Art kennzeichnet sich durch die Neigung, den Atem zwanglos durch den Sprechapparat zu führen, so daß das Sympton der Ruhe im Flusse, der Ausgeglichenheit in der Bewegung, des beruhigenden Ebenmaßes zutage tritt.

Die zweite Art hat mehr cholerischen Charakter. Das Pathetische, das Erhabene — aber weniger persönlich gerichtet, als vielmehr vom Eindruck des Klassischen berührt — ist die Sphäre ihres Wirkungskreises. Das Reinideale darzustellen, ist ihr Ziel und Streben.

Die dritte Art hat mehr die Neigung, das Exaltierte in die Erscheinung treten zu lassen. Das Leidenschaftliche, das Inbrünstige ist ihr Feld.

Die erste Körperstellung, wir möchten sagen, das erste Atmungsgefühl nennt Rutz die „italienische“, wobei die Atemeinziehung bis an die hintere Körperwandung sich vollzieht. — Die zweite Einstellung des Körpers führt zu straffer Muskelbänderspannung an den vorderen Bauchwänden nach der Hüfte hin. Er nennt sie den „deutschen“ Atmungstypus. — Die dritte Art bewirkt ein Festlegen der Leibesmuskeln nach unten zu, zur Leistengegend hin. Sie nennt Rutz die „französische“.

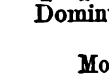
Die Namen entlehnt genannter Autor dem Gesamtcharakter der Musik jener Völker. Die Freude am absoluten Tone, wie sie die Gesangsvirtuosen des *bel canto* zur Darstellung bringen, bedingt das weiche, wohlige Gefühl der Atemführung. Mozart, Schubert, aber auch noch andere Meister, verlangen zur naturwahren Wiedergabe ihrer Werke eine solche behagliche Einstellung. (Wohl auch Haydn.)

Leipzig. (Schluß folgt.) Dr. Hugo Löbmann.

Aus Archiven und Bibliotheken.

Zur Schlußkadenz der Antiphonen.

Der rhythmische Fuß der melodischen Schlüsse ist in der Regel der *Spondeus* (/·), selten der *Daktylus* (/··). Findet nun bei der Schlußkadenz der Antiphonen eine Wiederholung des Finaltones statt, z. B. *DD* und fällt mit derselben ein daktylisches Wort zusammen, so erhalten wir die Kadenz:



Um das Hüpfende dieses Schlusses zu vermeiden, haben die gregorianischen Melodisten die zweitletzte Silbe mit einem *Podatus* versehen, der das Intervall einer Sekund hat:

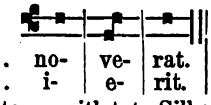
					(Cod. S. Galli n. 390—391, s. X)
Mod. I.	Vos amici	Do-	mi-	nus	pag. 363
„ II.	Consurge, consurge	Do-	mi-	ni	„ 30
„ III.	Qui sequitur me	Do-	mi-	nus	„ 375
„ IV.	Ecce veniet Dominus	te-	ne-	at	„ 38
„ VII.	Suscepit Deus	sae-	cu-	lum	„ 425
„ VIII.	Petrus apostolus	do-	mi-	ne	„ 281

In diesen 6 Tonarten umschließt der *Podatus* eine große Sekund, in der V. und VI. Tonart jedoch eine kleine Sekund: *EF*, den Ganzschluß der zwar bei den modernen Tonsetzern und

[1]) „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme.“ München, 1908.

Digitized by Google

Organisten sehr beliebt ist, aber wegen seiner Weichlichkeit und Schwäche das gregorianische Tongefühl verletzt. Zur Vermeidung dieses Halbtones ist man vom Finalton eine kleine Terz hinuntergestiegen und hat in solchen Fällen gesungen:



Mod. V. Clausa parentis viscera . . . . . no- ve- rat.
„ VI. O quam gloriosum . . . . . i- e- rit.

(Cod. S. Gall. n. 390—391) pag. 331.

Durch diesen *Podatus* erhält zwar die unbetonte, zweitletzte Silbe der Wörter *Dominus, teneat, saeculum, noverat, ierit* eine Tonverstärkung, was der Gesangsregel „Sprich im Gesange die Wörter so aus wie in der Rede" *(cantabis, syllabas, sicut pronuntiaveris)* entgegen zu sein scheint. Aber diese Regel hat nur in den Rezitativen (Lesungen, Psalmen, Orationen u. dergl.) absolute Geltung, nicht aber bei der eigentlichen Melodie; dies bezeugen die Musikschriftsteller der Antike, der altchristlichen Zeit und des Mittelalters. Die Belegstellen hiefür siehe im „Gregorianischen Gesang" (Graz, Styria. 1904.) S. 123—135 einschließlich.

Was den Terzenfall der Antiphonen des lydischen und hypolydischen Modus *(„tritus")* betrifft, so wird dessen Anwendung im Mittelalter bestätigt und begründet in einem anonymen Musiktraktat des 11. Jahrhunderts (Cod. lat. Monac. 14965, b): „Das Unvollkommene des Halbtones in der Kadenz der V. und VI. Tonart soll man meiden, indem man gegen Schluß eine kleine Terz unter die Finale *(F)* hinabsteigt *(D—F) — semitonii imperfectio in triti depositione vitetur descendendo juxta finem per semiditonum a finali.*

Diesen Halbton-Schluß tadelt auch der Karthäusermönch Johannes Gallicus (von Namur) s. 14, und prägt wiederholt den Terzenschluß ein mit Berufung auf den althergebrachten Usus, an dem man noch zu seiner Zeit festhalte. *Sed notandum est, secundum modernos et approbatum usum, quod in cantibus authentis a finali voce usque ad octavas voces et ad nonam et ad decimam licita est elevatio, depositio autem sub finali non amplius quam tono, excepto trito qui est in F gravi, cum sub ea tonum non habet, aliquando propter semitonii imperfectionem per semiditonum a finali deponitur.* (Couss. Scr. II. 469, a—b). Dasselbe betont der Verfasser weiter unten: *Excepto trito id est quinto tono qui . . . . propter semitonii imperfectionem usque ad tertiam vocem descendere valeat* (l. c. pag. 473, b). Ferner: *Septimus tonus potest sub finali litera descendere per tonum, excepto trito qui propter semitonii imperfectionem potest descendere semiditonum* (l. c. 472).

Mit noch größerem Nachdrucke schärft Tunstede (s. 14) die Vermeidung des Halbton-Schlusses ein: *Depositio autem sub finali non amplius quam tono (licita est in cantibus authentis), excepto trito qui est in F gravi, cum sub se tonum non habet, aliquando propter semitonii imperfectionem per semiditonum a finali deponitur.* (Couss. IV. 232, b.) . . . *Et potest (V. tonus) descendere sub finali litera semiditonum* l. c. pag. 241) . . . *Et potest (VII. tonus) sub finali litera descendere per tonum, excepto trito qui propter semitonii imperfectionem potest descendere semiditonum* (l. c. pag. 243) . . . *Depositio in finali (non fiat) ultra secundas, excepto trito qui, ut supradictum est, propter semitonii imperfectionem usque ad tertiam descendere valet* (pag. 246, b).

Bei den Belegstellen der beiden letzten Theoretiker ist zwar bloß vom Tonumfange im allgemeinen die Rede; aber der erste Zeuge (des Cod. Monac.) fügt das Wörtchen *„juxta finem"* bei; er hat also die Schlußkadenz im Auge.

Seckau. P. Cölestin Vivell, O. S. B.

Organaria.

(Schluß aus Nr. 12, Seite 141.)

In Nr. 12, Jahrgang 1909, wurde über die neue Orgel in Metten unter III berichtet und Schluß der Rubrik für Nr. 1 des neuen Jahrganges angekündigt.

Seit dieser Zeit sind nun neue Zusendungen eingetroffen und die Redaktion will dieselben schon in der ersten Nummer erledigen.

I. Orgelkompositionen zum liturgischen kirchlichen Gebrauch:

Unter dem Titel: *„Biblioteca dell' Organista"* sind sechs Hefte verschiedener, meist kurzer, für die Liturgie passender, schön gestochener und ausgestatteter Orgelstücke zu billigen Preisen erschienen, deren Faktur fast durchweg dem Charakter des Instrumentes (Orgel oder Harmonium) gut entspricht;[1]) sie sind warm zu empfehlen.

---

[1]) Mailand, A. Bertarelli & Cie., auch durch Breitkopf & Härtel in Leipzig. Repertorie di Musica sacra per Organo od Armonio dei migliori Autori moderni. Heft 1 enthält Orgelstücke von verschiedenen Meistern als: O. Ravanello, C. Grassi, D. Thermignon, G. Terrabugio, G. F. Händel, G. Tartini, G. Bentivoglio, A. Bambini, A. Pisani, J. S. Bach. Preis 2 Lire. Das 2. Heft, Op. 144, von Luigi Bottazo, zählt 5 Orgelstücke (Preis 1,25 Lire), ebensoviele Stücke enthält Heft 3, Op. 23 von Ciro Grassi (Preis 1 Lira). Heft 4, Op. 67—68 von Oreste Ravanello, bringt 6 Orgelkompositionen (Preis 1 Lira). Heft 5, Op. 70, von demselben Komponisten auf 50 Seiten 23 Versetten, Kadenzen, Präludien und Postludien (Preis 2,50 Lire). Heft 6 ebenfalls von Ravanello (Op. 77) 6 verschiedene Stücke und eine Choralphantasie (Preis 1,50 Lire).

Digitized by Google

Fr. Nekes harmonisierte als Op. 46 die wechselnden Teile von zehn Hauptfesten des Kirchenjahres nach der *Editio Vaticana* zugleich mit kurzen Vorspielen in moderner Notation.[1]) Er wendet bei den Schlußkadenzen wirkliche harmonische Abschlüsse an, läßt viele Melodienoten auf einem Akkorde dahingleiten und erleichtert so den fließenden Vortrag umfangreicher Phrasen; bei Mittel- und Schlußkadenzen werden die Achtel- zu Viertelnoten und hemmen den aequalistischen Rhythmus gleichsam als Interpunktionen, was ja musikalisch durchaus zu rechtfertigen ist.

Aus Italien kommt wieder eine neue Sammlung von Orgelkompositionen, welche **Don Giovanni Pagella** als Op. 66—68 in drei Heften für Orgel oder Harmonium komponiert hat.[2]) In einem Bande vereinigt, enthält sie sechs Stücke für das Hochamt, kürzere Sätze für die Vespern und sechs Märsche. Sie sind durchaus moderner Faktur, aber musikalisch geistreich und interessant entworfen und durchgeführt.

Von den zwei Heften, welche als 1. Teil die Orgelbegleitung der Responsorien der Messe und Litaneien in verschiedenen Tonhöhen, im 2. Teil die 8 Psalmtöne und Responsorien der Vesper nach den früheren authentischen Choralbüchern des Graduale und Vesperale Romanum enthalten, und von **A. Schwarz**[3]) für die Präparanden und Lehrerseminarien harmonisiert worden sind, ist eine 3., unveränderte Auflage erschienen.

Zehn Tonstücke für die Orgel zum kirchlichen Gebrauch und zum Studium von **Paul Walde**[4]) sind auf drei Systemen entworfen, gut durchgearbeitet, von ernstem Charakter und mäßigem Chromatismus. Mittelschwer.

Von **Aug. Wiltbergers** Elementar-Orgelschule für Präparanden und Lehrerbildungsanstalten, Heft 5, ist die 4. Auflage erschienen.[5]) (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2675.)

II. Kompositionen für Konzerte oder zur Übung:

Aus dem Verlage von Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig:

Epilogisches Lied von **Hakon Börresen.** Für Orgel arrangiert von Gustav Helsted. Preis 1 ℳ 25 ₰. Für Orgeln mit drei Manualen, mittelschwer, gute Klangeffekte.

Aus Spanien geht der Redaktion eine moderne Antologie (Querquart 116 Seiten und im Anhang 19 Seiten, 12 Frcs, Verleger Lazcano y Mar in Bilbao) zu, welche der Jesuit **P. N. Otaño** gesammelt hat und zu der 23 spanische Organisten, deren *Curriculum vitae* in französischer und spanischer Sprache dem Vorwort eingereiht ist, Beiträge geliefert haben. Das Werk ist Sr. Heiligkeit Pius' X. gewidmet und mit einem schmeichelhaften Schreiben des Staatssekretärs Merry dell Waal vom 9. November 1909 beehrt worden. Die Sammlung ist wunderschön ausgestattet und gedruckt und bildet ein glänzendes Zeugnis von der Pflege des künstlerischen Orgelspiels und der trefflichen Technik, welche besonders von geistlichen Autoren in Spanien ausgeübt wird. Freilich ist ein überwiegender Teil dieser Originalkompositionen in einem so chromatischen Stile abgefaßt, daß ich die wenigsten, besonders die längeren Orgelsätze, für den kirchlichen Gebrauch empfehlen kann.

III. Orgelgutachten und Proben:

Die neue Orgel in der Herz Jesu-Kirche zu Dresden-Johannstadt. Der Sommer 1909 brachte unserer Herz Jesu-Kirche außer den Neuverglasungen der Fenster des Mittelschiffes mit Teppichmustern und zwei neuen Glasgemälden für die Nordseite des Querschiffes „St. Veronika nimmt das Schweißtuch aus den Händen des Herrn" und „St. Franziskus von Assisi predigt den Tieren" als besonderes und wertvollstes Geschenk durch die Güte eines hochherzigen Wohltäters eine neue Orgel. Die Verhandlungen über ihre Ausgestaltung hatten sich zwar mehrere Jahre hingezogen, nun aber doch zu einem herrlichen Ergebnis geführt.

Das in der Anstalt der Kgl. Sächs. Hoforgelbauer Gebr. Jehmlich, Dresden-N., Großenhainerstraße, erbaute Werk hat Röhrenpneumatik und pneumatische Kegelwindladen; auf drei Manualen und Pedal stehen 37 klingende Register nach folgender durch den Hochwürd. Herrn Prälat Haberl-Regensburg, Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins, unter Hinzuziehung eines weiteren Sachverständigen und bekannten Praktikers, des emer. Lehrers H. M. Dornach aufgestellte Disposition, die mit ausführlichsten Direktiven für Mensuren und Ausführung versehen war.

---

[1]) *Missae in summis Festis juxta Editionem Vaticanam a Ss. D. N. Pio PP. X. evulgatam.* Organum comitans auctore F. N. Das Heft enthält die Orgelbegleitungen zum heil. Weihnachtsfest (3. Messe), Dreikönigsfest, Ostersonntag, Christi Himmelfahrt, Pfingstsonntag, Frohnleichnamsfest, Mariä Himmelfahrt, Allerheiligen, Kirchweihfest. Düsseldorf, L. Schwann.

[2]) *Repertorio del piccolo Organista.* Raccolta di pezzi facilissimi e pratici per Organo od Armonio. Mailand, A. Bertarelli & Cie., auch Breitkopf & Härtel in Leipzig. Preis 2 Lire 50 cts.

[3]) Straubing, Kl. Attenkofer. 1. Heft 1 ℳ 25 ₰, 2. Heft 75 ₰.

[4]) Op. 3. In Kommission bei Heinrich Posselt, Dresden A. Preis 1 ℳ 60 ₰.

[5]) Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Preis 2 ℳ.

Digitized by Google

III. Manual (Schwellwerk), Tastenumfang *C—a'''*, Tonumfang *C—a''''*. 1. Geigenprinzipal 8′; 8. Viola 8′; 3. Fernflöte 8′; 4. Äoline 8′; 5. *Vox coelestis* 8′; 6. Liebl. Gedakt 8′; 7. Spitzflöte 4′; 2. Oktave 2′; Vakat.

II. Manual (Schwellwerk), Tastenumfang *C—a'''*, Tonumfang *C—a''''*. 1. Gedakt 16′; 2. Prinzipal 8′; 3. Rohrflöte 8′; 4. Salicional 8′; 5. Oboe 8′; 6. Gemshorn 4′; 7. Flöte 4′; 8. Piccolo 2′; 9. Mixtur $2^2/_3$′ 3fach; Vakat.

I. Manual, Tastenumfang *C—a'''*, Tonumfang *C—a''''*. 1. Bordun 16′; 2. Prinzipal 8′; 3. Gambe 8′; 4. Quintatön 8′; 5. Konzertflöte 8′; 6. Dolce 8′; 7. Trompete 8′; 8. Rohrflöte 4′; 9. Oktave 4′; 10. Oktave 2′; 11. Mixtur $2^2/_3$′ 4fach; 12. Kornett 3—5fach; Vakat.

Pedal (Tasten- und Tonumfang *C—f'*). 1. Subbaß 16′; 2. Gedaktbaß 16′ (Transmission aus dem II. Manual, also schwellbar); 3. Dolcebaß 8′ (Transmission aus dem II. Manual, also schwellbar); 4. Prinzipalbaß 16′ (zum Teil im Prospekt); 5. Oktavbaß 8′ (zum Teil im Prospekt); 6. Quintatönbaß 16′; 7. Trompete 8′; 8. Posaune 16′; Vakat.

Die vier vakanten Register können eventuell später zweckmäßig besetzt werden.

Koppeln und Spielhilfen: 3 Pedalkoppeln, 3 Manualkoppeln, Superoktavkoppel I:I, II:I, II:II und Suboktavkoppel III:II als Druckplatten mit Vorbereitungen. Rohrwerk-, Koppel-, Crescendo- und Druckregisterausschalter, sowie die Pedalausschaltung sind gleichfalls in die zwei freien Vorbereitungen einbezogen. An der unteren Klaviaturleiste befinden sich Einschalter (Stecher) für die festen Gruppen *p, mf, f, ff,* wechselnd auf allen drei Manualen mit entsprechender Pedalstärke durch automatische Pedalumschaltung.

Ebenda sind auch die zwei Einschalter (Stecher) für die zwei freien Vorbereitungen angebracht. Im ganzen zeigt der Spieltisch links und rechts von den drei Klaviaturen je 28, also 56 Registerdruckplatten. Jede ganze Registerreihe läßt sich durch Druck auf einen kleinen Hebel auf einmal ausschalten. Ebenso gehorcht jede Reihe der Knöpfe beider Vorbereitungen einem kleinen Ausschalter.

In der Wand über dem Pedal bewegen sich die Crescendowalze und links und rechts die Schwellertritte für das II. und III. Manual. Ein Handhebel links vom Spieler steht ebenfalls mit dem *Crescendo* in Verbindung. Die Crescendowalze ist mit Gummifischhaut überzogen und bewegt sich wie die Schweller leicht und sicher. Das Innere des Spieltisches hat eine prächtige Ausstattung durch auserlesen fein gemasertes deutsches Nußholz bekommen. Seine äußeren Wände sind einfach aus Eiche angefertigt. Der Organist hat den Hochaltar rückwärts, müßte sich also, wenn nötig, eines Spiegels bedienen. Diese Art der Anlage ist darin begründet, daß Organistenamt und Chordirektion in einer Hand vereinigt sind. Deshalb auch hat die Orgelbank einen aufklappbaren Sitz und ist das Chorpodium amphitheatralisch in fünf verschiedenen Höhen angelegt. Es bietet Platz für mehr als 120 Personen.

Die großstädtischen Lebens- und Arbeitsverhältnisse, auch die Dimensionen des Werkes ließen es angebracht erscheinen, von der Bedienung des Magazingebläses mit zwei großen Parallelschöpfern, das nicht im Kircheninnern, sondern in einer Turmstube nebenan steht, durch Menschenkraft abzusehen, sondern sich eines Wassermotors (vom Ingenieur Vogt-Dresden, Grünestraße) zu bedienen.

Der Druck der städtischen Wasserleitung ist stärker als nötig, um die Maschine zu bewegen. Durch einen Hebel mit sinnreicher Sicherung in der Nähe des Spieltisches wird der Motor angelassen bezw. abgestellt. Alles geht geräuschlos. Durch Anlage eines Regulatorbalges ist der Winddruck auch beim vollen Werk nie stoßend und störend. Das Magazingebläse bewegt sich ruhig und gleichmäßig, auch wenn vom Leisespiel zur vollen Orgel ein jäher Übergang erfolgt.

Der Wassermotor ist zwar eine einmalige Ausgabe von etwa 2000 ℳ und erforderte eine Zu- und Ableitung von dem Wasserrohr an der Borsbergstraße und wieder hinab zur Schleuse. Indes ist der Wasserverbrauch ein geringer und billiger. Auch ist eine hinreichende Sicherheit geschaffen durch Ventile usw. für die Frostgefahr in strengen Wintern. Die Zuleitungsanlagen führte Klempnermeister Andersch-Dresden aus.

Anfangs September 1909 hat Herr Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann-Eichstätt, in Bayern amtlich aufgestellter Orgelrevident, das Werk einer genauen, auf die Bedingungen des Kontraktes sich begründenden Begutachtung unterworfen und in einem ausführlichen Bericht an die Hochwürd. Geistl. Behörden u. a. folgendes gesagt: „Die Register verbinden sich zu einem einheitlichen Ganzen, die Orgel bekommt dadurch etwas Innerliches, mehr das traditionell Orgelmäßige, während bayrische Orgeln, z. B. von Koulen-Straßburg und Steinmeyer-Öttingen mehr brillant sind.“ Nach weiteren Darlegungen über Charakter und Ausführung der Einzelstimmen und verschiedenen fachgemäßen Vorschlägen für die Besetzung der vier jetzt vakanten Registerzüge nennt er zum Schluß das Ganze eine „solide, fleißige und künstlerische Arbeit“. Andere Interessenten und Sachverständige, so auch Herr Kgl. Seminarlehrer Prof. Plewka-Bautzen, äußerten sich in schmeichelhaftester Weise über das Instrument. Vor allem aber ist die Pfarrgemeinde hochbeglückt über diese Gabe des Jahres 1909 und gibt ihrer Befriedigung in lebhaftesten Worten des Dankes und der Freude kund. Zur Zeit dürfte die Orgel der Herz Jesu-Kirche die modernste und größte in den katholischen Kirchen Sachsens sein; sie will sich mit anderen Werken Gebr. Jehmlichs, wie denen in der Kreuz-, Dreikönigs- oder Christuskirche, nicht messen, ist aber ein Instrument, das für unsere weniger konzertmäßigen Zwecke reich und vielseitig ausgestattet ist, so daß die Zahl der Möglichkeiten auf ihr schier unerschöpflich scheint.

Digitized by Google

Die Spielart der Tasten ist klaviermäßig leicht. Ein Vorwurf, wie er vor zehn Jahren noch gegen die Röhrenpneumatik erhoben wurde, nämlich jener der unpräzisen Spielart, d. h. eines verspäteten Ansprechens der Pfeifen wegen zu weiter Windwege, ist hier und jetzt absolut unberechtigt. Triller, Passagen, Stakkato-Akkorde, Figuren erfolgen sofort und genau, weil eine Anzahl Zwischenapparate den Wind unterwegs stets neu anfachen, beleben und ersetzen helfen. Wenn schon aus obigem hervorgeht, daß der Spieltisch mit seinen Hunderten von kleinen Apparaten ein Kunstwerk ist, so gilt dies im gleichen von den Zwischenstationen, Transmissionen und Seitführungen, und ganz besonders vom Crescendowerk. An Material, und sei es für ein Laufbrett oder eine Leiter, ist bestes Holz verwendet und alles mit einer liebevollen, peinlichen Akkuratesse ausgeführt, die Achtung abgewinnen muß vor den Inhabern des liefernden Institutes und ihrer gewissenhaften Geschäftsführung.

Die Intonation, die drei Wochen fast gewährt hat, ist die denkbar beste. Kleine Unebenheiten, die vom Schiff der Kirche aus beobachtet wurden, sind bereits ausgeglichen. Ganz hervorragend sind die verschiedenen Flöten, keine der anderen gleich. Eine schöne Tonfarbe hat Viola III und Dolce I. Jehmlichs Gamben sind als ausgezeichnet bekannt. Ganz hervorragend intoniert sind Äoline, *Vox coelestis*, letztere abgewogen gegen Viola 8′. Sehr charakteristisch auch sind Quintatön 8′ I und Quintatönbaß 16′ gelungen. Die Zungenstimmen Trompeten 8′, Posaune 16′ und Oboe 8′ II sind von bestechendem Klange. Mixturen und Cornett haben leuchtendes Timbre, vermeiden aber das Schreiende, Aufdringliche und sind im Plenum durch die große Zahl von 8′ Stimmen vorzüglich gedeckt. Die Superoktavkoppeln geben dem Tutti einen festlich frohen Klang, so daß in der akustisch großartigen Kirche das volle Werk begeisternd und imposant wirkt. Die beiden Schwellschränke erhöhen die Ausdrucksfähigkeit und lassen das milde III., sowie das rauschende II. Manual nicht als eine schöne Beigabe und Nebensache, sondern bei sinngemäßer Verwendung und Gruppierung der schönen, in ihnen aufgestellten Solostimmen als notwendige, unabweisbar notwendige Parallelwerke zum Hauptmanual erscheinen, eigen in Klang und Kraft ihrer Register.

Die ganze Breite der Orgelbühne ist eingenommen von dem majestätischen Gehäuse. Die Tischlerarbeiten des unteren Teiles sind in der Kunsttischlerei Lukas-Dresden, Papiermühlengasse, entstanden und in bezug auf verwendetes Material und Sorgfalt der Ausführung ohne Tadel. Die Schnitzarbeiten, acht Engelfiguren mit Musikinstrumenten, Fialen, Simse, Bekrönungen stammen aus der Anstalt für kirchliche Kunst von A. Becker (Brockhinke) zu Wiedenbrück in Westfalen. Dieses Institut ist auch mit der Ausführung der Altäre und Beichtstühle seinerzeit betraut worden. Die schmiedeeisernen Füllungen fertigte Kunstschlossermeister Schöne, Eliasstraße, an, der auch bereits sämtliche Türbeschläge usw. geliefert hat. Alle Zeichnungen bis zu den Details entwarf das Bureau für Architektur Hartmann & Schlenzig (vorm. Menken), Berlin-Wilmersdorf. Das Gehäuse mit seinen zwei Pfeifentürmen läßt das Radfenster mit dem Bilde der heiligen Cäcilia in der Portalwand frei. Der Hochaltar auf der entgegengesetzten Seite der Kirche erhält durch die Orgel eine schöne Konkurrenz. Nunmehr kommen auch wohl die kunstvollen Schnitzereien der Emporenbrüstung zur Bewertung und wenn in späteren Jahren die einfachen Gasarme der Chorbühne durch entsprechende ornamentale Leuchter ersetzt werden können, dürfte auch das Auge vollkommen befriedigt sich nach dem Standorte des neuen Orgelwerkes richten. Wenn Gott den wohltätigen Sinn edler Menschen erhält und in anderen weiterleben läßt, dürfte die Zeit bis zur vollkommenen Ausstattung unserer Pfarrkirche abzusehen sein und von den Geheimnissen des Glaubens wie vom festlichen Gottesdienst und auch vom schmucken Gotteshause angelockt sich mancher der Religion zuwenden, dem sie im Trubel der Großstadt und den Wirrnissen unserer Zeit abhanden gekommen war. Neidlos und ohne Selbstsucht wünschen wir, daß auch anderen katholischen Gemeinden Sachsens es vergönnt sein möge, durch Beschaffung eines ähnlich und wenn nötig und möglich, noch vollkommeneren Orgelwerkes ihrem Gottesdienste jene Schönheit und Feierlichkeit zu verleihen, die das Herz erhebt und den Sinn bewegt, eine Orgel, die die Größe und Majestät Gottes durch die Gewalt ihrer Töne verkündet und der Erhabenheit unserer Liturgie entspricht. Nannte schon Liszt, der die Vielgestaltigkeit der modernen Orgel nicht ahnte, sie den Papst der Instrumente, und ist sie schon so und so viele Male als ihre Königin bezeichnet worden, so treffen diese Titulaturen noch mehr auf die neuzeitlichen Orgelwerke zu. Der christliche Opfersinn möge aber auch immer den Bau solcher Werke gestatten und fördern, die, das heißt wo es angeht, nicht durch eine abwendbare Armseligkeit und Dürftigkeit solche begeisterte Worte Lügen strafen.

Lehrer Joseph Schröter, Organist und Chordirigent.

Sigmaringen, 24. September. Wie bereits gemeldet, fand am letzten Mittwoch im Laufe des Vormittags in hiesiger Stadtpfarrkirche die Orgelprüfung durch den Erzbischöfl. Orgelrevisor Herrn Musikdirektor Diebold statt. Das Ergebnis dieser Prüfung liegt uns nicht vor und können wir darum Genaueres nicht darüber berichten. Es möge aber einstweilen das Urteil aus dem Munde des Orgelrevisors genügen, daß das Orgelbauinstitut Späth in Ennetach zu den erstklassigen Firmen in Deutschland gehört. Die folgenden Zeilen dienen der Besprechung der musikalischen Produktion, welche im Anschluß an die Prüfung nachmittags in der Stadtpfarrkirche stattfand. Das Konzert wurde in würdiger Weise eingeleitet mit einem Werke von Sebastian Bach — wohl einer der größten Musiker aller Zeiten. Mit bewunderungswürdiger Fertigkeit brachte der Spieler den rhythmischen Reichtum der berühmten *D*-moll-Fuge des Altmeisters der Orgelkomposition zu Gehör. Von den klassischen Musikern waren außer Bach vertreten Mozart, mit der genialste unter den deutschen Klassikern, mit seinem bekannten Chore *Ave verum*. Es muß anerkannt werden, dem Kirchenchor Münchner Meister aus der nachklassischen Zeit; wir finden ihn mit zwei Nummern vertreten; besonders hat gefallen das wunderbare Solo mit Orgelbegleitung „Herr, du mein Gott“, in welchem

Digitized by Google

die stimmgewandte Solistin die Hoheit und Formschönheit dieser Komposition in künstlerischer Weis vorführte. Sehr ansprechend war auch durch ihre glatte Eleganz und sentimentale Weichheit di Preghiera des Italieners Ravanello. Vom Orgelrevisor selbst finden wir zu unserer Freude zwe Nummern im Programm, eine wundersam feine Phantasie über *O sanctissima* und das Chorwerk Ps. 37 Es war wirklich ein Genuß, den musikalischen Gedanken des Meisters in diesem Tonlabyrinth z folgen und können wir wahrlich stolz sein auf unsern Landsmann, dessen schöpferischer Genius au dem Gebiete der Tonkunst schon viele Triumphe gefeiert hat. Es hätte wohl als Mangel bezeichne werden müssen, wenn heuer im Jubiläumsjahre nicht auch Joseph Haydn, dieser geniale Komponis auf dem Programme vertreten gewesen wäre. So hörten wir als zweitletzte Nummer — wir hätte sie als letzte gewünscht, wie wohl auch die Toccatafantasie von Skop mit ihren wuchtigen Akkorde einen guten Abschluß bot — den berühmten Haydnchor „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" Wie er hinriß der frische, geistvolle Stil dieses Chores! wie er überraschte mit seinen klangvolle Feinheiten! wie er bezauberte mit seinem frommen heiligen Ernst! Kurz, das Konzert war woh gelungen in allen Teilen und verfehlte nicht, einen tiefen Eindruck zu machen auf die zahlreich Zuhörerschaft.

Das Programm lautete: 1. *Toccata et Fuga* (*D*-moll) von J. S. Bach. 2. Fantasie über *O san ctissima* von Joh. Diebold. 3. „Herr, du mein Gott", Solo und Orgel von J. Rheinberger. 4. a) Prä ludium; b) Romanze aus der Orgelsonate, Op. 142 von J. Rheinberger. 5. *Ave verum*, Chor vo W. A. Mozart. 6. Orgelsonate Nr. 1 (*F*-moll) von F. Mendelssohn-Bartholdy. 7. Psalm 37. Cho Solo und Orgel von Joh. Diebold. 8. a) Preghiera von O. Ravanello; b) Präludium von J. S. Bach 9. „Die Himmel rühmen", Chor, Solo und Orgel von J. Haydn. 10. Tokkata-Fantasie von V. F. Skop

„Hohenzollersche Volkszeitung".

Boll, 23. Sept. Im Kirchbau ist die Gemeinde Boll wieder einen Schritt weiter: Die Orge ist vor einigen Tagen aufgestellt und wurde heute von Herrn Orgelbauinspektor Joh. Diebol geprüft. Geliefert wurde die Orgel von den Orgelbaumeistern Gebrüder Stehle in Bittelbronn be Haigerloch. Das Orgelwerk pneumatischer Konstruktion umfaßt 18 klingende Register, welche s verteilt sind, daß 8 Register auf das 1. Manual, 6 Register auf das 2. Manual und 4 Register au das Pedal zu stehen kommen. Die Orgel kostet 6700 ℳ. Die Prüfung des meisterhaft und künst lerisch durchgeführten Orgelwerkes ergab die völlige Zufriedenheit des Herrn Diebold, der seine Anerkennung lebhaften Ausdruck verlieh. Nachmittags fand ein Orgelkonzert statt, zu dem sich viel musikliebende Interessenten auch aus der Nachbarschaft eingefunden hatten. Herr Orgelbauinspekto Diebold und Herr Chordirektor Hoff-Sigmaringen spielten 7 akademische Orgelstücke von Bach Diebold, Mailly und Kistler, welche der Technik und dem kunstsinnigen Verständnis der am Spie tisch schaffenden Meister hohe Anerkennung abnötigten. Die neue Orgel brillierte und bewies, da man mit ihrem Stimmenmaterial wunderbar schöne Tongemälde hervorzaubern kann. Nach Been digung des Konzerts, dem eine Besichtigung der Orgel folgte, fand sich die Korona im Saale de „Hirsch" ein, wo Herr Pfarrer Häusler die Damen und Herren begrüßte und dann den um da Orgelkonzert verdienten Herren Orgelbauinspektor Diebold und Chordirektor Hoff den Dank fü ihre künstlerischen Darbietungen in der neuen Kirche abstattete. Lebhaften Beifall weckte da Lob, das Herr Pfarrer Häusler den Erbauern der Orgel, den Herren Gebr. Stehle, spendete. Der Tag der Orgelprüfung hätte man seitens der Gemeinde mit Sehnsucht entgegengesehen. Das Kon zert habe bewiesen, was man mit dem neuen Orgelwerk anfangen und erzielen könne. Die Gebrüde Stehle hätten all ihr Können und all ihren Fleiß angewandt, um uns ein Werk zu schaffen, da dem schönen Gotteshause ganz entspricht. Das höchste Lob habe Herr Orgelbauinspektor Diebol der Firma ausgesprochen. Wir dürfen uns als Hohenzollern freuen, eine solch leistungsfähige, au strebende Firma zu haben, die sich anderen berühmten Orgelbauanstalten gut an die Seite stelle dürfe. Daraus erwachse für uns die Pflicht, daß wir im Lande bleiben und eine solche Firm tüchtig unterstützen. Der Redner toastete auf die Herren Diebold und Hoff, sowie die Erbauer de Orgel. Herr Pfarrer Fechter-Grosselfingen dankte namens der Gäste für die Einladung zum Orge konzert und gab „den Auswärtigen" einen Wink mit dem Zaunpfahl, sich dafür erkenntlich z zeigen. Das geschah denn auch sofort unter stürmischer Heiterkeit. Schmunzelnd betätigte sic Herr Pfarrer Häusler als Säckelmeister. Der Kirchenchor verschönte unter der vortrefflichen Le tung des Herrn Lehrer Winter mit einigen hübschen Liedern die Feier.

„Der Zoller".

Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

Schluß aus *Musica sacra* Seite 150.

b) Kompositionen mit geistlichen Texten:

Im Verlage von Wilhelm Hansen in Kopenhagen und Leipzig:

Chr. Barnekow bearbeitete ältere deutsche Lieder, mit Begleitung von Orgel- oder Ha monium, und zwar von Johann Christoph Friedrich Bach. Heft 1: Lied im Winter; Lied i Frühling. Preis 1 ℳ. Heft 2: Sehet, welch ein Mensch; Die Himmelfahrt Jesu. Preis 1 ℳ 25 ₰ Von Karl Philipp Emanuel Bach. Heft 3: Bußlied; Wider den Übermut; Am Neuen Jahr Preis 1 ℳ 25 ₰. Heft 4: Pilgerzeit; Abendlied; Der Tag des Weltgerichtes. Preis 1 ℳ. Johan Abraham Peter Schulz. Heft 5: Die Strafgerichte Gottes; Gott, meine Zuversicht; Einsamkei Preis 1 ℳ 25 ₰. Heft 6: Die verlangende Sulamith; Lob des Höchsten. Preis 1 ℳ 75 ₰. Heft 7 Jesus auf Golgatha; Bußlied; Gebet. Preis 1 ℳ 25 ₰. Heft 8: Zeit und Ewigkeit; Gott im Ung witter. Preis 1 ℳ 75 ₰.

Digitized by Google

Im Verlag von Ant. Böhm & Sohn in Augsburg und Wien:

Arthur Bauckner. Gebet des Herrn (Vaterunser) für zwei Singstimmen mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmen à 20 ₰. Es sind nicht die Worte des „Vaterunser", sondern eine umschriebene deutsche Dichtung für 2 Oberstimmen in modernster Begleitung vertont.

Ludwig Buchner, Op. 46a und b. „Zum Herzen Jesu". (Gedicht von A. Jäger.) a) für vierstimmigen Männerchor; b) für vierstimmigen gemischten Chor. Jedes Heft: Partitur und Stimmen 1 ℳ. Würdig und andächtig.

A. L. Gaßmann, Op. 5. Die Himmelsrose. (Gedicht von P. Otto Bitschnau. Lateinische Übersetzung von P. Athanasius Straub), für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester (oder Orgel allein). 1909. Orgel und Direktionsstimme 1 ℳ 50 ₰, Solostimmen 40 ₰, 4 Chorstimmen à 20 ₰, Orchesterstimmen 3 ℳ. Eine ausgedehntere, fein ausgeführte Mariendichtung, welche bei Nachmittagsandachten an Marienfesten oder bei den Maiandachten gute Wirkung machen wird.

Arnulf Höscheler. Vaterunser für achtstimmigen gemischten Chor (2 Sopran, 2 Alt, 2 Tenöre, 2 Bässe). 1909. Partitur 1 ℳ, 8 Stimmen à 25 ₰. Bei geistlichen Konzerten oder katholischen Vereinsversammlungen, wo gute Gesangskräfte zur Verfügung stehen, kann diese Komposition, deren erster Chor 2 Sopran je 1 Alt und Tenor enthält, während der 2. Chor aus Alt, Tenor und 2 Bässen besteht und wirkungsvolle Stimmenkombinationen ausweist, herrliche Effekte hervorrufen. Der Abschluß wird durch die Worte: „Dein ist das Reich usw. gebildet.

Lipp, Alb., Op. 58d. Abendgebet. Für 4 Männerstimmen und Baritonsolo. Partitur und 4 Stimmen 1 ℳ. Gemütvoll und wirksam.

Welcker, Max, Gelegenheitsgesänge. a) für vierstimmigen Männerchor: Op. 10. Zur Fahnenweihe.

— — Op. 11a. Zu einem Priesterjubiläum. (Auch zum Namensfest, zur Primiz und Installationsfeier zu verwenden.)

— — Op. 12a. Zu einem Lehrerjubiläum. Auch zur Namens- und Geburtsfestfeier zu verwenden.

— — b) für vierstimmigen gemischten Chor. Op. 11b und 12b. Jede Nummer in Partitur und 4 Stimmen 1 ℳ. Sehr willkommen für die angeführten Gelegenheiten.

Aus dem Verlag von Schwann in Düsseldorf.

S. Franciscus Seraphicus. Kantate mit Deklamation und lebenden Bildern komponiert für Soli und Chor (drei gleiche Stimmen) mit Klavierbegleitung von **P. Petrus Sinzig,** O. F. M. Text von M. P., Franziskanerin. Auch mit portugiesischem Text. Zur 7. Jahrhundertfeier der Gründung des seraphischen Ordens hat der in Petropolis (Brasilien) besonders für kirchliche und religiöse Musik segensreich wirkende Franziskanerpater Sinzig die einfachere Kantate zu Ehren des heil. Franz von Assisi schon 1908 komponiert. Dieselbe besteht aus 6 Teilen, deren erster das Verlassen der Welt in Solo und dreistimmigem Chor besingt; der zweite Teil enthält Solo mit Chor und ein Duett, der dritte schildert den Heiligen und das Jesuskind in Rezitativ, Solo und Chor, der vierte ist betitelt: „Der heil. Franziskus und die Natur" (Solo und Chor), der fünfte „Seraph von Alverne", der sechste „Vollendung" (Sologesang und Chor). Dann folgt ein einstimmiger Schlußchor in drei Strophen. Die Musik ist eine wirksame, gleichsam die Illustration zur Textesdeklamation und den eingefügten lebenden Bildern.

C. Steinhauer, Op. 21. Lobgesang (Gott der Vater sei gepriesen) für gemischten Chor mit Begleitung der Orgel, des Harmoniums, des Klaviers oder Orchesters (Orgel ad lib.). Partitur 1 ℳ, 4 Singstimmen à 5 ₰, Orchesterstimmen 1 ℳ 50 ₰. Für Festlichkeiten irgendwelcher Art sehr geeignet und von mittlerer Schwierigkeit.

Von **Aug. Wiltberger** liegen vier Kompositionen vor. Op. 129. Festgesang zum Priesterjubiläum (Dichtung von Heinrich Engel) für vierstimmigen Männerchor a cappella oder mit Begleitung von 2 Trompeten, 2 Hörnern und 3 Posaunen. Partitur 60 ₰, 4 Singstimmen à 5 ₰, Instrumentalstimmen zusammen 60 ₰. Feierlich und erhebend.

— — Op. 130. Deutsche Kirchenlieder für zweistimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung. Heft 1: Lieder zum allerheil. Altarssakramente (4). Heft 2: Marienlieder (4). Heft 3: Passionslieder (4). 1909. Jedes Heft: Partitur 80 ₰, 2 Stimmen à 10 ₰. Die drei Hefte dieser zweistimmigen Gesänge für vereinigte Ober- und Unterstimmen können auch von weniger geübten Kirchensängern mit großem Erfolge ausgeführt werden und sind sehr empfehlenswert.

Joseph Haas, Op. 13. Drei geistliche Lieder für eine mittlere Singstimme mit Orgel. Nr. 1: „Vater, hör mein Fleh'n". Nr. 2: Pilgerspruch: „Laß dich nur nichts nicht dauern" (Gedicht von Paul Flemming). Nr. 3: „Dem Einzigen, der allen alles, alles ist" (Gedicht von J. W. L. Gleim). Leipzig, F. E. C. Leuckart. Preis 1 ℳ 80 ₰.

Das Kommunionlied: „Meinen Jesus laß ich nicht" für dreistimmigen Frauen- oder Knabenchor mit Orgelbegleitung von **Jos. Hanisch.** Verlag von Eugen Feuchtinger in Regensburg. Partitur 60 ₰, 3 Stimmen à 15 ₰. (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2057.) 2. Auflage.

Ign. Mitterer, Op. 158. Acht Marienlieder (nebst Resp. zum heil. Antonius von Padua) für vierstimmigen gemischten Chor teils mit, teils ohne Orgelbegleitung. Mit oberhirtlicher Approbation. Texte (mit Ausnahme von Nr. 7) von P. Gaudentius Koch, O. Cap. Verlag von Fr. Pustet in Regensburg. 1910. Partitur 1 ℳ 30 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰. Eine würdige Fortsetzung und Ergänzung des Op. 54, Marienpreis. Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 1688).

Fünf Marienlieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung von **Karl Schweitzer,** Op. 21. Freiburg i. Br., Herder. 1909. Partitur 80 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰. Einfache, warm empfundene und eindrucksvolle Gesänge zu Ehren der Gottesmutter.

Digitized by Google

In 2. Auflage liegen vor: Acht neue Grabgesänge von **Georg Zoller.** II. Folge, Ausgabe B für 4 Männerstimmen (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2909). Regensburg, Eugen Feuchtinger. Partitur 1 ℳ 20 ₰. 4 Stimmen à 20 ₰. F. X. H.

Offene Korrespondenz.

Zwei herbe Verluste hat der Cäcilienverein am Schlusse des Jahres 1909 erlitten durch den Tod der Hochwürdigen Herren **P. Lambert Karner** in Göttweig und des Stiftskapellmeisters **Ludwig Muckenthaler** in Altötting. Über den ersteren, dessen Schrift: „Der Klerus und die Kirchenmusik", Norbertusdruckerei, Wien, seinerzeit berechtigtes Aufsehen erregte und im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 1214 Aufnahme gefunden hat, und welche heute noch alle Beachtung verdient, sendet sein Ordensgenosse, P. Robert Johandl, nachfolgende dankenswerte Zeilen:

„P. Lambert Karner, O. S. B., ist nach einjährigem schweren Leiden und nach oftmaligem Empfange der heiligen Sakramente sanft entschlafen. Geboren am 19. April 1841 zu Kirchberg an der Pielach in Niederösterreich, wurde der elfjährige Knabe in das Sängeralumnat des Stiftes Melk aufgenommen, wo er das Gymnasium absolvierte (1860). Am 7. Oktober desselben Jahres trat er in Göttweig als Novize ein. Am 16. Juli 1865 zum Priester geweiht, brachte er ein halbes Jahr als Seelsorger an der Stiftspfarre zu und kam noch im nämlichen Jahre als Kooperator nach Mautern a. D. Wie überall, wo er als Seelsorger wirkte, arbeitete er auch hier fleißig an der Reform der Kirchenmusik. Besonders aber lag ihm am Herzen ein guter Volksgesang in der Kirche. Er unterrichtete Kinder im Gesange und ließ durch diese besonders ältere Kirchenlieder — die neueren „Hier liegt", „Hier wirft", „Wir werfen", haßte er förmlich — in der Kirche beim Gottesdienste mustergültig vorsingen, hielt belehrende Vorträge und Predigten, übte an der Hand der Kinder die Lieder in der Kirche nach dem Gottesdienste mit dem Volke selbst ein, wobei er mit Tadel, zuweilen auch mit Spott nicht kargte. An allen Orten seiner Pastorierung finden sich noch immer Spuren dieser seiner Wirksamkeit.

In Mautern entdeckte er den herrlichen Alt einer Rosa Papier, später verehelichten Paumgartner, deren Vater in diesem Städtchen Unterbeamter war.

1874 kam er auf eine kleine Pfarre in der Wiener Erzdiözese, Roggendorf, 1884 nach Gösing, wo er sein Buch „Der Klerus und die Kirchenmusik" (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 1214) schrieb. 1888 Pfarrer in Brunnkirchen, beschäftigte er sich intensiv mit Studien über das katholische Kirchenlied und verfaßte im Auftrage des Diözesan-Cäcilienvereins ein Gesangbuch für die Diözese St. Pölten, wozu P. Piel eine außerordentlich sorgfältig gearbeitete Orgelbegleitung mit Vor- und Nachspielen schrieb. Seine Arbeit wurde aber offiziell nicht gewürdigt, und das Manuskript samt Begleitung ruht im Archiv des Diözesan-Cäcilienvereins.

Nun wandte sich Karner, seit 1901 Pfarrer in St. Veit an der Gölsen, mehr einer anderen Lieblingsbeschäftigung zu, der Archäologie und Höhlenforschung, ohne die Kirchenmusik völlig aus den Augen zu lassen. Das Ergebnis seiner diesbezüglichen Forschungen war das Aufsehen erregende, von der K. K. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt (Hofrat Dr. Eder) in Wien subventionierte Werk: „Künstliche Höhlen aus alter Zeit" (Wien 1903), das ihm das Ritterkreuz des Franz Joseph-Ordens eintrug. Er war auch Korrespondent der K. K. Geolog. Reichsanstalt und der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale in Wien, ferner korresp. Mitglied der anthropolog. Gesellschaft in München.

Auf seiner letzten Pfarre St. Veit, wo er die Aufführungen beim Hochamte stets selbst dirigierte, verblieb er bis Juli 1909. Da sich sein Leiden immer mehr verschlimmerte, war er gezwungen, in das Stift zurückzukehren, wo er am 17. Dezember starb. R. I. P."

Göttweig. P. R. J.

Über Muckenthaler wird der Redaktion aus **Passau** berichtet:

„Der Klerus unserer Diözese wurde gestern am Tage Stephani von einer Trauerkunde schmerzlich überrascht. Der Kapellmeister an der heiligen Kapelle in Altötting, Hochwürd. Herr Ludwig Muckenthaler starb am Christtag nach einer Operation. Muckenthaler war in letzter Zeit ständig von rasenden Kopfschmerzen und Gemütsdepression heimgesucht, was als Folge eines im Gehirn entstandenen Geschwüres erkannt wurde. Zur Behebung des entstandenen Leidens suchte Muckenthaler in München Hilfe, aber auch die vorgenommene Operation brachte ihm keine Rettung mehr. Die Kirchenmusik in unserer Diözese verliert viel in Muckenthaler, der ein feinsinniger Musiker von hoher Begabung war. Der Verlebte erreichte nur ein Alter von nicht ganz 38 Jahren. Er war geboren am 21. März 1872 in Schwanenkirchen, empfing am 29. Juni 1896 die heilige Priesterweihe und war seit 30. April 1900 Kapellmeister an der heiligen Kapelle in Altötting. R. I. P."

+ **Den sehr verehrl. Lesern der *Musica sacra* wünscht die Redaktion ein von Gott gesegnetes Neues Jahr und bittet die überaus zahlreichen Einsender der Glückwünsche zum 3. Dez. und zu Weihnachten, den Dank des Unterzeichneten an dieser Stelle entgegenzunehmen, da es ihm unmöglich ist, jedem Einzelnen schriftlich zu danken. F. X. H.**

⊙ An die Herren Eleven der Kirchenmusikschule für 1910. Der 36. Kurs beginnt Samstag, den 15. Januar 1910 um 10 Uhr vormittags. Es ist wünschenswert, daß die Herren schon am 14. Januar sich in Regensburg, Sedanstraße Nr. 9, Ecke der Reichstraße einfinden, sowie Tag und Stunde ihrer Ankunft durch Karte mitteilen. F. X. H.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.
Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1910. Regensburg, am 1. Februar 1910. Nr. 2.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XXXXIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen (48 Seiten) werden in der ersten Jahreshälfte versendet. Der Abonnementpreis des 43. Jahrgangs 1910 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: Peter Griesbacher; Michael Haller (2); Dr. P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn (3); Joh. Herbeck-Rudolf Glickh; Karl Jendrossek; Franz Kimovec; Paul Manderscheid; Terenzian Marusi; Nik. A. Montani; Anton Mozzi; Franz Nekes; Giovanni Pagella; Johann Plag; Martin Rodriguez; P. Basilius Röwer; Jos. Schäfer; Jos. Schildknecht; P. Petrus Sinzig; Bruno Stein; P. J. Jos. Vranken; Jos. Gregor Zangl; 2 Textblätter (*Magnificat* und *Miserere*). — Zur Frage nach dem neuesten Stande der Phonetik. Von Dr. Hugo Löbmann. (Schluß.) — Vom Bücher- und Musikalienmarkte: Ferd. Maria Benl (7); Wilh. Gößler; Th. Podbertsky; Oskar Schwarz; Jos. Slunicko (2); Wilh. Fink; G. Götze; K. Kolloff; M. Rahn; R. Tourbié; E. L. Ashford; K. Preinfalk; A. Enna (10); G. Foß; A. Lösch; G. Amft; A. Scorra; Th. Rehbaum; W. Berger; K. Thiel (3, mit L. Lechner); Max Burger; Dankmar v. d. Hardt; J. Diebold; H. van Eyken; C. Hegmann; Cl. Monteverdi-H. Leichtentritt; Giov. Pagella; Th. Queling; Joh. Schindler; Br. Stein; W. Waldmann v. d. Au; C. A. H. Wolff; Joh. Diebold (besprochen von W. Briem.) — Über die Choralrhythmus-Artikel von P. L. Bonvin. — † Karl Pustet. — Anzeigenblatt Nr. 2 mit Inhaltsübersicht von Nr. 1 des Cäcilienvereinsorgans.

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

(Schluß aus Nr. 1, Seite 1.)

Peter Griesbacher, Op. 140. *Missa Dominicalis in hon. Beatissimae Virginis Mariae* ad quatuor voces inaequales (Cantus, Altus, Tenor et Bassus) comitante Organo vel Harmonio.[1]) Schwung und Fluß wird diese Sonntagsmesse von mittlerer Schwierigkeit bald beliebt machen. Der Dirigent beachte sorgfältig den Wechsel zwischen 𝔠- und 𝔠-Takt, um die Tempi nicht zu verschleppen oder zu übereilen. Die Orgelbegleitung ist sehr diskret, die Führung der Singstimmen ungezwungen und melodiös, der Harmoniewechsel ist nicht schroff, aber manchmal überraschend; das Chroma, wenigstens in den Singstimmen, maßvoll, die ganze Messe mittelschwer bis leicht.

In 34. Auflage liegt vor **Michael Hallers** Op. 7a, *Missa tertia* ad duas voces aequales comitante Organo (Cäcilienvereins-Katalog Nr. 312)[2]).

— — Op. 7B *Missa tertia B* ad 4 voces aequales erschien in 7. Auflage (Cäcilienvereins-Katalog Nr. 1345).[3])

Dr. P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn. *Missa choralis.*[4]) Der Name „*choralis*" ist irreführend. Bei der gleichnamigen Messe Liszts weiß man, daß es sich um „Chor"-Gesang handelt; hier denkt man an „Choral"-Gesang, vermißt aber die Freiheit des Rhythmus, denn diese einstimmige Messe ist im 𝔠-Takt geschrieben. Die Harmonisierung der durchaus objektiven Melodie ist fast primitiv zu nennen. Am besten wird die Messe durch zwei Sängerabteilungen, einen Männer- und einen Knabenchor, zur Aufführung gebracht.

— — Liturgische Choral-Leitmotiv-Messe in *D*[5]) für Vokalchor (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit beigefügter Orgel- oder Harmoniumstimme. Diese Messe wurde im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 3756a mit Referaten von Peter Griesbacher und J. G. Meuerer aufgenommen; sie ist aber rhythmisch äußerst bizarr und Referent schließt sich dem Urteile von Peter Griesbacher a. a. O. an. P. Hartmann taumelt in geradezu unverständiger Weise durch den liturgischen Text und fordert z. B. vom Alt *dis*^{2} und *e*^{2},

[1]) Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1909. Partitur 2 ℳ, 4 Stimmen à 40 ₰.
[2]) Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmen à 40 ₰.
[3]) Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Preis 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 12 ₰.
[4]) Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1909. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimme 30 ₰.
[5]) Augsburg und Wien, Anton Böhm und Sohn. 1909. Partitur 2 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 40 ₰.

Digitized by Google

sowie z. B. im *Credo*, besonders vom *Crucifixus* an, Intervallsprünge der gewagtesten Art, und unschöne chromatische Verbindungen. Sie wird auch ohne unsere Nichtempfehlung keinen Gefallen und vor allem auch keinen musikalischen Genuß bereiten und hervorrufen.

Dr. P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn. Zwei Kirchenstücke.[1]) Auch diese Sammlung fand unter Nr. 3756b Aufnahme in den Cäcilienvereins-Katalog ist aber ebenfalls, besonders im *Tantum ergo*, ziemlich steif und trotz der Modernität nicht recht sangbar. Unschön findet Referent besonders die Stelle *fructus ventris*, sowie die Kantilene über die Worte *Tantum ergo sacramentum*, wiederholt bei *praestet fides supplementum*. Die beiden Nummern sind für Sopran und Alt oder Tenor und Baß ausführbar.

Libera me, Domine. Für vier Männerstimmen komponiert von **Johann Herbeck.** Bearbeitet und mit einer Begleitung von vier Posaunen oder Orgel zum beliebigen Gebrauche versehen von **Rudolf Glickh**, Kapellmeister an der Votivkirche in Wien.[2]) Laut Vorwort des Bearbeiters ist diese Komposition in Wien bei Trauerfeierlichkeiten sehr beliebt; der Komponist selbst (geboren 1831, † 1877) zu seiner Zeit der „Mittelpunkt des musikalischen Wiens". Die vier Posaunen blasen nur in getragenen Akkorden die vier Männerstimmen, welche den vollständigen liturgischen Text des *Libera* zu Gehör bringen.

Karl Jendrossek, Op. 4. Kurze und leichte Messe für gemischten Chor a cappella[3]). Die Messe ist einfach und doch schön, leicht und doch gediegen, anspruchslos und doch wirksam und wurde auch unter Nr. 3766 dem Cäcilienvereins-Katalog einverleibt.

Eine Orgelbegleitung zu einer Choralmesse *De Angelis* (Aus dem *Kyriale Vaticanum* Nr. 5) harmonisierte **Franz Kimovec.**[4]) Die Umschreibung in moderne Noten ist nach dem Prinzip der Äqualisten abgefaßt mit lauter Achtelnoten, nur manchmal auch Viertel dazwischen, aber mit Beachtung harmonischer Kadenzen unter Angabe des Wortakzentes in den Noten und ziemlich freier Melodiedurchgänge, so z. B. im 3. *Agnus Dei* nur über der Baßnote *G*.

Paul Manderscheid, Op. 7a. Messe zu Ehren des heil. Joseph für drei gleiche Stimmen: Sopran I, II und Alt.[5]) Diese Messe ist für Frauen- oder Knabenchöre bestimmt, ohne alle Begleitung und kompositorisch durchaus korrekt. Manchmal ist zu größerer Fülle eine vierte Stimme eingefügt. Das *Credo* ist abwechselnd mit Choralsätzen untermischt, für die auch eine Orgelbegleitung beigegeben wurde. Der Sopran muß *fis* und *g* mühelos beherrschen. Frauenchören gut zu empfehlen.

Ein dreistimmiges Magnifikat für Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung komponierte **Terenzian Marusi.**[6]) Die Verse sind eng aneinandergekettet und zwar so, daß der 2., 3. und 4. Vers von einer der drei Stimmen, der 1., 5. und letzte im Chore vorgetragen werden. Die Komposition ist also abwechslungsreich, kurz und durch die Orgelbegleitung belebt und unterhaltend.

Eine Messe in *Es*-dur über Motive aus dem *Te Deum laudamus* komponierte **Nik. A. Montani** für fünf gemischte Stimmen (2 Tenöre) mit Orgelbegleitung.[7]) Die Komposition in gemäßigt modernem Stile enthält schöne Momente und musikalisch packende Stellen, in der Verteilung der Stimmen durchaus frei angelegt. Soli wechseln mit drei-, vier- und fünfstimmigen Sätzen. Dem Sopran wird sehr oft das hohe *g* zugemutet, auch dem 1. Tenor. Des bloßen Vollklangs wegen werden, besonders in Schlüssen, dem Baß Füllnoten beigefügt; dynamische Effekte sind zahlreich angewendet. Im *Credo* sind die Singstimmen vielfach *unisono* verwendet, wodurch die Abwicklung des liturgischen

[1]) Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1909. Partitur 60 ₰, 2 Stimmen à 15 ₰.
[2]) Augsburg und Wien, Ant. Böhm & Sohn. 1909. Komplett 2 ℳ. Partitur 60 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰, 4 Bläserstimmen 60 ₰.
[3]) Berlin W., Bülowstraße Nr. 10, W. Sulzbach (Peter Limbach). 1908. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.
[4]) Laibach, Katholische Buchhandlung, 1908. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimme 30 ₰.
[5]) *Missa Te Joseph celebrent.* Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 3 Stimmen à 20 ₰.
[6]) *Canticum B. M. V. „Magnificat"* ad chorum trium vocum inaequalium (Altus, Tenor, Bassus) Organo comitante. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimmen 1 ℳ 60 ₰, 3 Stimmen à 20 ₰.
[7]) *Missa solemnis* (in *Es*). New York, Georg Schirmer. 1909.

Digitized by Google

Textes sehr gefördert wird. Die Orgel ist ziemlich selbständig gehalten und reichlich mit dynamischen Angaben ausgestattet. Das chromatische Element ist in den Singstimmen weniger als in der Orgelbegleitung vertreten. Einheit und Konsequenz im Stile vermißt Referent; Unkirchlichkeit jedoch kann ihr wohl nicht vorgeworfen werden.

Die drei Männerstimmen-Messe von **Anton Mozzi**[1]) klingt gut und würdig. Daß öfters eine vierte Stimme eingeschoben wird, und die Orgelbegleitung an *Forte*-Stellen mit vollen Griffen einfällt, um die Wirkung zu erhöhen, liegt im freien, modern polyphonen Stile, den der Autor mit einer gewissen Eleganz gewählt und durchgeführt hat. Die Singstimmen deklamieren lebhaft, ausdrucksvoll und ungezwungen. Die Orgelbegleitung ist selbständig und mittelschwer. Der Autor besitzt reichen Klangsinn und weiß auch in der Fessel des dreistimmigen Satzes schöne Wirkungen zu erzielen. Über die Textunterlage muß er sich noch bei seinen Landsleuten im 16. und 17. Jahrhundert viel genauer informieren, auch wenn er nicht in ihrem Stile schreibt.

Fr. Nekes komponierte die Chöre für die Passion am Charfreitag[2]) in dramatisch sehr wirksamer, deklamatorisch ausdrucksvoller Weise für vier gemischte Stimmen im polyphonen Satze. Die 14 Antworten werden gern gesungen werden, wo man bisher die schon viel gebrauchten Chorantworten von Francesco Suriano aufgeführt hat und sind für einen einigermaßen vokal geschulten Chor sehr zu empfehlen.

Die *Missa XI facilissima* (sehr leicht) für Landchöre von **Don Giovanni Pagella**[3]) für zwei gleiche Stimmen (Tenor und Baß oder Sopran und Alt) kann nach den Angaben des Autors im Titel auch für Sopran und Baß oder für Tenor und Alt mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums zur Aufführung gebracht werden. In ihrer ganzen Faktur unterscheidet sie sich durchaus von den in Deutschland gebrauchten mit sehr faßlichen Melodien und höchst einfachen Harmonien versehenen Landmessen, aber nicht zu ihrem Nachteil. Die kontrapunktische Arbeit in der Führung der Stimmen ist kunstvoll und interessant, aber trocken und nur durch reiche Wendungen in der Begleitung genießbar. Jedenfalls scheint der Komponist den Sängern seines Vaterlandes mehr aszetischen Geist zumuten zu dürfen, als es die deutschen Landmessen-Komponisten wagen könnten!

Die zehn Sakramentsgesänge[4]) von **Johann Plag**, Op. 57, finden in jeder der drei Bearbeitungen das höchste Interesse unserer Kirchenchöre. Sie sind Sr. Eminenz Erzbischof von Cöln zur Feier des Eucharistischen Kongresses gewidmet worden und eignen sich in hervorragender Weise zu Fronleichnams- und ähnlichen theophorischen Prozessionen. Für die Instrumentalbegleitung, welche durch 16, 12, 8 und 4 Blasinstrumente ausgeführt werden kann, hat der Autor in einem Vorwort sachdienliche Anweisung beigegeben. Die Harmonien sind feierlich erfunden und rhythmisch kraftvoll durchgeführt, wohl meist im homophonen Stile, aber durch einfache Figurationen und durch Wechselnoten reich und wohlklingend ausgestattet.

Die für Sopran, Tenor und Baß von **Martin Rodriguez** komponierte Messe[5]) mit mittelschwerer Orgelbegleitung ist im modern polyphonen Satze tüchtig ausgearbeitet und gibt den einzelnen Stimmen oft Gelegenheit, sich solistisch hören zu lassen. Auffällig

---

[1]) *Missa in hon. S. Cajetani Thiene* ad tres voces viriles (Tenor I, Tenor II, Bassus) Organo comitante. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimmen 3 ℳ, 3 Stimmen à 30 ₰.

[2]) *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*, quatuor vocibus inaequalibus. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ, 4 Stimmen à 15 ₰.

[3]) Op. 65. Mailand, A. Bertarelli & Cie. und Leipzig, Breitkopf & Härtel. Ohne Jahreszahl. Partitur 2 Lire 50 cent, 2 Stimmen à 30 cent.

[4]) Zur Fronleichnamsprozession mit vier- oder achtstimmiger Instrumental- oder mit Orgelbegleitung oder a cappella, ausführbar a) für vierstimmigen Männerchor, b) für fünfstimmigen gemischten Chor (Männerchor und Mezzosopran), c) für fünfstimmigen gemischten Chor (3 Männerstimmen, Alt und Mezzosopran). Die Texte sind: *O quam suavis est* (2); *O sacrum convivium* (2); *Pange lingua* (2), je die 6 Strophen); *Sacris solemniis* (7 Strophen); *Verbum supernum* (6 Strophen); *Salutis humanae sator* (5 Strophen; *Aeterne Rex* (8 Strophen). Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 2 ℳ, 3 Singstimmen (Sopran und Alt vereinigt, ebenso die 2 Tenor- und die 2 Baßstimmen) à 20 ₰, (Posaune I und II, *Es*-Horn I und II, Trompete I und II in *B* und Tuba) zusammen 1 ℳ 50 ₰.

[5]) *Missa Mater Immaculata.* Tribus vocibus inaequalibus concinenda Organo comitante. Bilbao, Plaza Nueva 7 bei Lazcano y Mar. 1907. Partitur 4 Fr. 50 cent., 3 Stimmen à 40 cent.

Digitized by Google

sind für unsere Ohren manche musikalischen Akzente auf den Endsilben, die besonders in romanischen Ländern sehr beliebt sind und auch gut wirken, wenn sie nicht zu sehr gedrückt werden. Das Werk kann auch durch drei einfache Stimmen vorgetragen werden und hält sich von jeder Weichlichkeit ferne.

Das zweistimmige *Te Deum laudamus*[1]) von P. **Basilius Röwer,** O. F. M., Op. 13, stellt äußerst geringe Anforderungen an Sopran und Alt, welche abwechselnd die Verse des liturgischen Textes in frei erfundener Melodie vortragen und gewöhnlich nach zwei Strophen in den zweistimmigen Satz sich vereinigen. Die Orgelbegleitung ist leicht. Je stärker die Einzelstimmen besetzt sind, desto kraftvoller wird die Wirkung sein.

Joseph Schäfer, Organist an der Münsterkirche in Neuß, Messe im 5. und 6. Tone.[2]) Als erstes Werk eines kontrapunktisch gut durchgebildeten, in strenger Schule erzogenen Komponisten verdient die Messe alle Beachtung und gute Empfehlung. Wohl kleben einzelnen Stellen noch die durchgemachten Grundstudien an und lassen freiere Bewegung, besonders an den Mittelstimmen vermissen, geben jedoch Zeugnis von der Beherrschung des strengen Satzes, guter Behandlung des Textes und verirren sich nicht in fremde Tonalitäten, sondern halten streng die Diatonik fest. Von den drei *Agnus Dei* wird das dritte durch Beigabe eines II. Tenor fünfstimmig.

Jos. Schildknechts Op. 5. Herz Jesumesse für Tenor, Bariton und Baß mit Orgelbegleitung (Cäcilienvereins-Katalog Nr. 1088) erschien in 5. Auflage.[3])

Die in der Anmerkung angegebenen Texte zu Muttergottesfesten sind von P. **Petrus Sinzig,** O. F. M.,[4]) in einfachem Stile für zwei gleiche Stimmen und obligate Orgel komponiert und werden nicht verfehlen, einen andächtigen Eindruck hervorzurufen, da dieselben schön deklamiert und die Melodien gut imitiert sind.

Die zwei Singstimmen, am besten Sopran und Alt, der dreizehnten Messe von **Br. Stein,**[5]) sind äußerst einfach geführt und deklamiert, andächtig empfunden und durchaus diatonisch gehalten. Das Hauptgewicht liegt in der Orgelbegleitung, die gerade nicht schwer ist, aber doch mehr Technik verlangt, als man bei zweistimmigen Kompositionen voraussetzt. Wenn nicht fein und mäßig registriert wird, so ist Gefahr vorhanden, daß die Begleitung mehr in den Vordergrund tritt und die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, als die beiden den liturgischen Text vorzüglich deklamierenden Singstimmen. Die Komposition ist unter Nr. 3769 mit Referaten von J. G. Meuerer und W. Osburg im Cäcilienvereins-Katalog aufgenommen.

Unter dem Titel *Lyra Angelica* sind bereits zwei Faszikel von P. **J. Jos. Vranken,** der erste unter Nr. 3495, der zweite unter Nr. 3687, erschienen und im Katalog aufgenommen. Ein dritter Faszikel ist als Op. 33 mit lateinischen Texten zu Ehren des Allerheiligsten und der seligsten Jungfrau Maria veröffentlicht und birgt zehn Nummern für drei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung.[6]) Die Stücke empfehlen sich durch edle Popularität, homophone Fassung der Strophengesänge und edle Melodiebildung der zehn nicht schweren Kompositionen.

---

[1]) Ad duas voces aequales comitante Organo vel Harmonio. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 80 ₰, 2 Stimmen à 15 ₰.

[2]) Op. 1. *Missa V et VI Toni in hon. Beatae Mariae Virginis.* Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.

[3]) *Missa in laudem et adorationem Ss. Cordis Jesu.* Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 3 Stimmen à 10 ₰.

[4]) Op. 9. *VII Motetta Mariana. Tota pulchra es. Salve Regina. Regina coeli. Gaudens gaudebo. Benedicta es tu. Ave Maria. Gloriosa.* Ad 2 voces aequales organo vel harmonio comitante. 2., verbesserte und vermehrte Auflage. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 ℳ 60 ₰, 2 Stimmen à 15 ₰.

[5]) Op. 43. Berlin W., Bülowstraße 10, W. Sulzbach (Peter Limbach). 1908. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 2 Stimmen à 25 ₰.

[6]) *Lyra Angelica. Fasc. III. 10 Cantica in hon. Sanctissimi et B. M. V.* ad tres voces aequales Organo comitante. Die Texte sind: *Sacris solemniis. Jesu dulcis memoria. Iste Confessor. Sub tuum praesidium. Tota pulchra es Maria. Ave maris stella. Ave Maria* mit *Amen. Parce Domine. Tantum ergo. Laudate Dominum.* Utrecht, Van J. R. Rossum und Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 2 ℳ 50 ₰, 3 Stimmen (zusammen) 1 ℳ.

Digitized by Google

Die Messe von **Jos. Greg. Zangl,** Op. 77,[1]) hat schon unter Nr. 1034 in der zweistimmigen Originalausgabe Aufnahme in dem Cäcilienvereins-Katalog gefunden durch ein sehr mildes und schonendes Urteil von P. Piel und die einfache Zustimmung von Fr. Koenen; Witt war gegen die Aufnahme. Nunmehr hat sich Jos. Gruber daran gemacht, die Messe für vier gemischte Stimmen (Tenor ad lib.) neu zu bearbeiten und mit einer Orgelbegleitnng zu versehen. Das musikalisch überhaupt sehr magere Werk hat dadurch, wenn auch nicht viel, gewonnen und wird recht schwachen Chören erwünschte Gelegenheit geben zur relativen Bereicherung ihres Repertoires. Schöne und gemäßigte, ja nicht gehackte Deklamation des fast syllabisch behandelten liturgischen Textes (besonders im *Credo)* läßt die Dominikusmesse von Zangl gegenüber der ersten zweistimmigen Ausgabe annehmbarer erscheinen.

Ähnlich den notenlosen Blättern für den Psalm *Miserere* und das *Cant. Benedictus* hat der Verleger Feuchtinger zwei neue notenlose Blätter ediert, in deren Notenlinien irgendwelche musikalische Kompositionen des *Cant. Magnificat* oder des deutschen *Miserere* handschriftlich eingetragen werden können, ohne den Text eigens schreiben zu müssen.[2]) F. X. H.

Zur Frage nach dem neuesten Stande der Phonetik.

(Schluß aus *Musica sacra* Nr. 1, Seite 4.)

Es wird dem Kenner und Beobachter dieser Verhältnisse von selbst in den Sinn kommen, daß zur zweiten, zur spontanen, pathetischen, auf das Ideale gerichteten Art vor allem Beethoven (vielleicht auch Brahms) gehört, während Robert Schumann schon zuweilen stark zur dritten Art hinneigt, dem Gebiete der leidenschaftlichen erregten Musik. Hiezu gehöre vor allem Richard Wagner und Bach (?). (Wir möchten eher hiezu Hugo Wolf rechnen.)

Das Eigentümliche ist nun, daß nicht bloß Musikkünstler, sondern auch unsere Klassiker der Literatur diesen dreifachen Typus aufweisen.

Das behagliche Element kommt bei Goethe zum Ausdruck. Schiller gehört der zweiten Gruppe an, während Heine und vor allem Richard Dehmel Gewährsmänner für die dritte Gruppe seien. (Vielleicht auch Fr. Hebbel.) Wir legen auf die Unterscheidung dieser Typen, ferner, daß es gerade deren drei sein sollen, sowie auf ihre Benamung keinerlei weiteren Wert. Ebenso ist die Eigentümlichkeits-Erklärung wohl mehr eine Sache von untergeordneter Bedeutung. Aber trotz all dieser Abzüge enthalten die Ideen von Rutz soviel Stoff zu weiterer Untersuchung und Beobachtung, daß Jahre vergehen werden, ehe die von ihm verfochtenen Ideen aufgeklärt und für die Praxis ausgeschöpft sein werden.

Man versuche nur einmal ernsthaft an sich, und man wird finden, daß das laute, ästhetische Vorlesen von Goethescher Prosa eine wesentlich andere Atemeinstellung unbewußt zur Folge hat, als dies beim Vortrage Schillerscher Prosa und Dichtung der Fall ist.

Man hüte sich vor unberechtigtem Argwohn und Voreingenommenheit. Geheimrat Sievers, der weltbekannte Germanist, sagt: zu jedem Studium gehöre auch guter Wille. Es ist ja nichts bequemer, als über eine Sache, die uns vollkommen unerwartet in den Weg kommt und keine verwandtschaftlichen Beziehungen zu unsern bisherigen Erfahrungen zeigt, absprechend zu urteilen. Und so mancher will gern dabei einen Witz los sein, der ihn schon lange unruhig gemacht hat.

Die Achtung, die wir für unsere eigene ernste Arbeit beanspruchen, verlangt, daß auch wir Achtung, und wir sagen: Hochachtung vor der Leistung des anderen haben und sie durch unser Verhalten auch zeigen. Was ich nicht verstehe, das stelle ich beiseite; lasse aber den Autor und die Sache selbst unangetastet.

So ist es, so sei es auch hier.

Rutz erfährt vielen und starken Widerspruch. Aber die Selbstbeobachtung führt zur Einsicht; nur erwarte man nicht auf das erstemal eine volle Einsicht, dafür ist die Sache zu neu.

Eine andere Frage ist die, ob diese Entdeckung auch Wert für die Praxis besitzt.

Das erste, worauf diese Neuentdeckung hinzielt, ist eine genauere Beobachtung des Ausatmens. Sie ist die Vorbedingung für eine genügende Einatmung, gleichsam das *A*, das nach dem *B*-Sagen nach der Einatmung verlangt. Wem man noch zu sagen hat, wie nötig die Ausatmung für die Singzwecke sei, dem fehlt eigentlich so ziemlich alles, was ihn zum Singlehrer befähigt.

Ferner hat die Beobachtung der Atemführung das große Gute im Gefolge, daß man die rechte Bereitschaftstellung für den Wort- und Liedvortrag findet. Man mache nur einmal den Versuch und stelle den Atem bei der Rezitation eines Schillerschen Prosa, „oder“ in Versform verfaßten Stückes

---

[1]) *Missa in hon. S. Dominici.* Augsburg und Wien, Ant. Böhm & Sohn. 1909. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 30 ₰.

[2]) Siehe *Musica sacra* 1909, Nr. 11, Seite 125. Eugen Feuchtinger, Regensburg. a) *Magnificat* 2 Liniensysteme und lateinischer Text, Blatt 5 ₰; b) deutsches *Miserere,* 1 Liniensystem und 22 Strophen, des deutschen Textes. Preis 6 ₰.

Digitized by Google

auf die erste Stellung ein, man wird das Unnatürliche und Widersinnige des dadurch erzeugten Stimmenklanges sofort erkennen.

Man könnte entgegnen, daß Schiller nie und in keiner Zeile sein Pathos aufgebe. Deswegen werde der Rezitierende bestrebt bleiben, dieses Pathos nachzuahmen. Um dieses zu erreichen, wird er die wuchtige Sprechweise wählen, zu deren Erzeugung die Bauchhöhlen in ihrer Vorderlage gepreßt werden müssen. Somit leite das Ohr und der Geschmack von selber dazu an, diese zweite Spannungsart zu wählen.

Dieser Einwurf ist an sich richtig, nur erschöpft er die Sache nicht, um die es sich hier handelt. Denn auf dem Gebiete der Gesangstechnik ist man doch in einemfort bestrebt, gesteigerten Tonausdruck der Singstimme zu erzielen durch Anspannung der Bauchmuskeln. Und doch unterscheidet der befähigte Beobachter auch hier besondere Einstellungsarten des Atems innerhalb der Spannungsdauer. Ein Mißgriff in der Wahl des Atmungstypus verrät sich durch die Unnatur in der Wiedergabe trotz vollendeter Stimmittel. Die richtige Einstellung ist der tiefere — nun uns bekannte — Grund, warum ein Stimmvortrag trotz schulischer und stimmlicher Mängel den Zuhörer sympathisch, beruhigend berührt.

Und nun kommen wir zu dem großen Fortschritte, den uns die Methode von Rutz gewährte: der Vortragende weiß von vornherein, welche Einstimmung seines Leibes er vorzunehmen hat für die Wiedergabe des einzelnen phonetischen Kunstwerkes. Er kennt gleichsam die Tonart, in der er das Ton- und Lautschöne zu spielen hat, damit die rechte Grundstimmung getroffen werde, die dann erreicht wird, wenn sich das Muskelgefühl beim Vortrag deckt mit der, die der produzierende Künstler im Augenblicke seines Schaffens festhielt. Es ist, als wenn diese Grundstellung des Körpers in seinen Muskeln und Nerven gleichsam einen Tonfilter darstelle (um mit Sievers zu sprechen), der die wirksamen, in die Spannung gehörigen Töne aufsauge und fremde als unstimmig abweise. Damit ist wohl das Wesen der neuen Idee gekennzeichnet.

Eine Erfahrung kann beinahe jeder Laie an sich anstellen. Er nehme achtlos ein Buch in die Hand und lese mit lauter Stimme darin, aber interessiert. Sodann greife er nach einem vorausgenommenen Goetheschen Stücke, vielleicht nach einem Werke von Schiller oder Grabbe oder Hebbel und lese in gleicher Weise vertieft darin. Nun beobachte er beim Lesen sein Muskelgefühl oder das der Vortragsorgane. Er wird finden, daß die Spannungsorte und Spannungsarten ganz verschiedene sind.

Es besitzt jeder Mensch seinen eigenen Typus, den er nicht mehr los wird bei allem, was er schreibt und redet.

Wem diese Tatsache einleuchtet, durch den wird das Gefühl der Bewunderung gehen über den tiefen, feinen Zusammenhang zwischen Geist und Materie, den aufzudecken die Wissenschaft der psychologischen Physiologie sich zu ihrem Ziele gesetzt hat.

Wie weittragend diese phonetischen Untersuchungen für die Wissenschaft werden können, ersieht man daraus, daß es möglich sein dürfte auf Grund der Feststellung des Persönlichkeitstypus in der Sprachmuskeleinstellung, eingeschobene Teile eines literarischen Produktes von den ursprünglichen zu unterscheiden. Um so wertvoller muß uns dieses Hilfsmittel der Textkritik erscheinen, als es vielfach das einzige Untersuchungsinstrument ist, bei dem vollständigen Mangel irgendwelcher zuverlässiger bibliographischer Nachrichten.

Der Verfasser dieser Zeilen erinnert sich hiebei des lebhaften Eindrucks solcher Unterschiede im Vortragstypus, in bezug auf das Buch der Könige,[1]) insbesondere soweit die Schilderung des Kampfes zwischen David und Goliath in Betracht kommt.

Es handelt sich um den hebräischen Text, wie ihn bei einer mehr gelegentlichen Unterhaltung Herr Geheimrat Eduard Sievers vorlas. Hier war der des Hebräischen unkundige Zuhörer vollständig angewiesen auf den Klang der Laute. Vielleicht war es aber gerade die dadurch bedingte konzentrierte Aufmerksamkeit, die den Zuhörer mit Leichtigkeit und Sicherheit in den Stand setzte, den wesenhaften Unterschied des behaglich erzählenden Urtextes von den Einschiebungen, die mehr auf den zweiten Typus eingestimmt waren, ohne jegliches Schwanken wahrzunehmen. An dieser Stelle sei ausdrücklich erwähnt, daß Eduard Sievers schon jahrelang diese Art Kriterium an den Texten vorgenommen hat, ehe Rutz die aufsehenerregenden Forschungen seines Vaters veröffentlichte.

Die ganze Angelegenheit hat insofern eine allgemeine Bedeutung für die Sangeskünstler und -Lehrer, als damit aufs neue nachdrücklich bewiesen wird die Bedeutung des Atmens insbesondere des Ausatmens für jegliche künstlerische sprachliche Betätigung. Wer bei Gesangsstudien irgendwelcher Art achtlos an dieser Atmungskunst vorbeigeht, sei es als Chorleiter, sei es als Lehrer des Sologesanges, der wird nie Zufriedenstellendes erreichen.

Ferner besitzt der befähigte Kunsterzieher zum Gesange, aber auch zum Sprechen und Deklamieren an diesen Atmungstypen das Mittel zur rechten Einstimmung des reproduktiven Künstlers in die physischen und psychischen Spannungsverhältnisse des jeweiligen schaffenden Künstlers in den Stunden seiner Kraft.

Die Kunsterziehung geht damit vielem Wirrwarr, vielem Tadeln, Plagen und sogenannten Verbessern glücklich aus dem Wege, das doch fruchtlos bleiben muß, da die tonlichen und phonetischen Innervationsgefühle nicht gefaßt und die Vorbedingungen zu einer innerlich gleichgestimmten

[1]) Das erste Buch Samuels oder der Könige 17.

Digitized by Google

Auffassung nicht gegeben werden. Das Eigentümliche und zugleich Wertvolle der neuen Ideen ist die Tatsache, daß die Rumpfgefühle in direktem Zusammenhange mit den Laut- und Tonbildungsorganen der Kehle und des Mundes stehen. Dadurch ist nachgewiesen, daß eine Einstellung des gesamten Körpers auf die Arbeit der Ton- und Lautbildung stattfindet, wie man sie bisher wohl kaum vermutet hat.

Diese Einfühlungstypen enthüllen wieder ein Stück der großen Wahrheit, wonach ein viel innigerer, weiterragender Zusammenhang besteht zwischen Leibes- und Seelenleben, als man das gemeinhin anzunehmen pflegt.

Im letzten Grunde ist es ja erklärlich, daß schon die stumme Lektüre die Einfühlungstypen erzeugt, da der intensiv Lesende in der Phantasie das Gelesene als etwas auf ihn Eingesprochenes oder als etwas von ihm selbst Gesprochenes auffaßt und somit an sich die Spannungsverhältnisse erzeugt, die er — sich unbewußt — im Redenden voraussetzt.

Auch die Sache der Einfühlungstypen an sich ist in ihren groben Zügen erklärlich. Die Muskelspannungen des Leibes verkörpern gleichsam den Widerstandsgegenstoß, der geführt werden muß, um den in Wort und Ton niedergelegten Ideen die zu ihrer Verbreitung und Aufnahme nötige Durchschlagskraft zu verleihen. Es ist klar, daß gerade der leidenschaftlich Bewegte, der leidenschaftlich Fordernde und Bittende für das, was er erstrebt, die härtesten Kämpfe führen muß, woraus sich denn dieser Hochspannungstypus der Wagnerschen Musik erklärt.

Aber trotzalledem bleiben diese Andeutungen doch nur schüchterne Versuche, einer Sache Hilfe in unserm Wissen zu verleihen, die so wenig solcher Anknüpfungspunkte findet, weil dieses Gebiet zu einem guten Teile geheimnisvoll bleiben dürfte. „Ins Innere der Natur dringt kein erschaffener Geist".

So sehr, wie es auch den Anschein haben könnte, als würde durch Annahme dieser neuen Probleme die Kunst einer Materialisierung zugeführt, die ihr die Hoheitsrechte ihrer göttlichen Herkunft streitig machen möchte, was durchaus unserer Auffassung von Kunst widerspräche, so führt gerade die Einsicht in dieses wunderbare Ineinanderweben von Geist und Materie zu einer vertieften Auffassung der hohen Bestimmung der Kunst in der Erziehung des Menschen zu seinen Idealen.

Leipzig. Dr. Hugo Löbmann.

Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

1. Aus dem Verlag von Anton Böhm & Sohn in Augsburg und Wien liegen vor:

Von **Ferd. Maria Benl**, Op. 14 Nr. 1. „Trost im Gebete". Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis 1 ℳ. Das vierstrophige Lied für eine Mittelstimme ist einfach und lieblich.

— — Op 23a. „Ferienjubel." Walzer für Pianoforte zu zwei Händen. Preis 1 ℳ 20 ₰ und

— — Op. 23b für Pianoforte zu vier Händen. Preis 2 ℳ. Heitere Musik für mittelmäßige Klavierspieler.

— — Op. 24. Abendläuten. „Am Himmel ist verglüht".

— — Op. 25 Nr. 1 und 2. „Waldesfrieden" und „Im grünen Wald".

— — Op. 27. „Stille die Wellen". Diese drei Hefte für vierstimmigen Männerchor. Jedes Heft: Partitur und Stimmen 1 ℳ 20 ₰. Für die Dilettanten-Männerchöre gut brauchbar.

— — Op. 33. „Rheinlied" (Gedicht von Frieda Schanz) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis 1 ℳ. Frisch und anregend geschrieben für einen Mezzosopran- oder eine Baritonstimme.

Wilhelm Gößler, Op. 19. „Maientanz" (Gedicht von Jul. Gersdorff) für gemischten Chor. Partitur und Stimmen 1 ℳ 20 ₰. Für Unterhaltung sehr geeignet.

Th. Podbertsky, Op. 85 Nr. 2. „Im Ried am Bach" für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰. Sehr dankbar und doch einfach.

Oskar Schwarz, Op. 21. „In der Fremde" (Gedicht von Adolf Bartels) für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 1 ℳ, jede Stimme einzeln 15 ₰. Innig und einfach.

Johann Sluničko, Op. 69. Nr. 1. *Capriccio.* Nr. 2 und 3. *Chanson* und *Valse.* Für Violine mit Begleitung des Pianoforte. 2 Hefte à Partitur und Stimmen 1 ℳ 80 ₰.

— — Op. 73. Nr. 1. *Prelude (Impromptu).* Partitur und Stimmen 1 ℳ 80 ₰. Nr. 2. *Cavatina.* Partitur und Stimmen 1 ℳ 50 ₰. Für Violine mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Die Nummern von Sluničko sind edle, angenehme und unterhaltende Hausmusik.

Aus dem Verlage von Hermann Augustin (Hymnophon) Berlin, Gertraudenstraße 10/12:

Wilhelm Fink, Op. 239. „Abendlied". Vortragsstück auf dem Pianino für kleine Hände. Preis 75 ₰. Lieblich und leicht für Kinder.

G. Götze. Alpenblumen. Salonstück für das Pianoforte. Preis 1 ℳ 20 ₰. Unterhaltend.

Karl Kolloff, Op. 29. „Die klagende Nachtigall". Tonstück für das Pianoforte. Preis 80 ₰. Macht sehr bescheidene Ansprüche.

Max Rahn. *Menuet* für Klavier. Heimatsglocken. Leichte Salonstücke für das Pianoforte. Jede Nummer 1 ℳ 20 ₰. Leichte Unterhaltungsmusik.

Digitized by Google

Richard Tourbié, Op. 143. „Im Oberland". Ländler für Pianoforte. Preis 1 ℳ 20 ₰.

3. Verlag von Eugen Feuchtinger in Regensburg:

Schicksal-Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte von **E. L. Ashford.** Partitur 1 ℳ 50 ₰. Die beiden Lieder sind stimmungsvoll.

Karl Preinfalk, Op. 3. Festchor zur Begrüßung, zum Jubiläum und zum Namenstage einer Oberin (sowie zu jeglicher Feier in Instituten). Für Frauenchor und Soli mit Klavierbegleitung. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 3 Stimmen à 10 ₰. Für genannte Fälle sehr brauchbar.

4. Im Verlage von Wilhelm Hansen in Kopenhagen und Leipzig:

August Enna. Zehn Lieder für eine Singstimme (dänischen und deutschen Texten) mit Klavierbegleitung in 10 Heften. 1. Volkslied; 2. „Die Allerliebste mein"; 3. Kuckucklied; 4. „Irmelin Rose"; 5. „Erste Liebe"; 6. „Bleichende Linde"; 7. „Du kehrtest doch wieder"; 8. „Gedenkst du noch der sel'gen Stund"; 9. „Der Gefangene und sein Wächter"; 10. „Judiths Bitte". Heft 1, 2, 5, 7, 8 je 75 ₰, die übrigen Hefte je 1 ℳ. Einfach und geschmackvoll.

Gunnar Foß: *Agnus Dei* für Sopran mit Begleitung der Orgel (oder des Klaviers). Preis 1 ℳ 25 ₰.

Ave Maria für Sopran oder Tenor mit Klavierbegleitung von **Albert Lösch.** Preis 1 ℳ. Beide Gesänge können im Haus, aber nicht in der Kirche Verwendung finden.

5. Verlag von A. Kothe in Breslau:

Georg Amft, Op. 7. „Waldmorgen". Dichtung von Fr. A. Muth. Für Männerchor mit Begleitung der Orgel (Harmonium) oder des Pianoforte. Partitur 3 ℳ, Singstimmen 1 ℳ 20 ₰. Herrn Kgl. Seminarlehrer Karl Jendrossek in Schneidemühl gewidmet. Eine schöne, wohlklingende Nummer für seminaristische Männerchöre bei häuslicher Unterhaltung, in Instituten oder im Festprogramm.

Adolf Scorra, Op. 5. „Segenswunsch für den Landesherrn" für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen 60 ₰. Bei Festlichkeiten zu Ehren des Landesfürsten sehr brauchbar und empfehlenswert.

6. Bei Karl Simon in Berlin S. W., Markgrafenstraße 10.

Theobald Rehbaum, Op. 17. *Agnus Dei* für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Partitur und Stimmen 1 ℳ. Nicht unwürdig, in der Liturgie jedoch nicht verwendbar.

Wilhelm Berger, Op. 90c. Nr. 2. „Selig sind des Himmels Erben". Für vierstimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Text deutsch und englisch. Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰. Zum Vortrag in weiblichen Instituten sehr brauchbar.

7. Aus dem Verlag von W. Sulzbach (Inh. Peter Limbach), Berlin W., Bülowstraße 10, liegen nachfolgende Kompositionen von **Karl Thiel** vor:

Op. 11. „Jesus und der Seesturm". (Dichtung von J. Zorell.) Für Baßsolo (bezw. Unisono-Männerchor), gemischten Chor und kleines Orchester oder Klavier. Klavierauszug 1 ℳ 80 ₰, Chorstimmen, Sopran und Alt je 20 ₰, Tenor und Baß je 30 ₰, Orchesterpartitur und -Stimmen in Abschrift. Für geistliche Konzerte eine sehr schöne und wirkungsvolle Komposition. Auch mit Klavier allein sehr wirksam.

Op. 27. Von den drei Passionsgesängen für eine tiefere Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung liegen nachfolgende zwei Kompositionen vor. Nr. 1. „Es ist vollbracht". (Für gemischten Chor ad lib.) jede Chorstimme 10 ₰. Nr. 2. „Wenn alle untreu werden". Jede Nummer: Partitur 1 ℳ 20 ₰. Sie sind edel erdacht, stimmungsvoll durchgeführt und bei geistlichen Unterhaltungen sehr anregend und wirksam.

Leonhard Lechner. „Wann kommen wird mein' letzte Stund". Für vier gemischte Stimmen. Partitur 60 ₰, 4 Stimmen à 10 ₰. Ein sehr wirkungsvolles geistliches Madrigal bearbeitet von C. Thiel für gemischten vierstimmigen Chor.

8. Von verschiedenen Verlegern:

Max Burger, Op. 60. *Sinfonetta* für Streichorchester. Berlin-Groß Lichterfelde. Partitur 2 ℳ, 5 Stimmen à 40 ₰. Sehr nett und belehrend für Streichquartett und Kontrabaß.

Dankmar v. d. Hardt, Op. 44. Deutsche Meßgesänge. Eine Kombination edler Liederperlen älterer Meister. Bühl in Baden, Buch- und Kunsthandlung „Unitas". Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimme 24 ₰. Während einer stillen Messe können diese deutschen Lieder von einem vierstimmigen Chor vorgetragen eine andächtige Wirkung erzielen.

25 deutsche und lateinische Gesänge für kirchliche Männerchöre, Seminarien und Konvikte von **Johannes Diebold**, Op. 71. Freiburg i. B., Herdersche Verlagshandlung. 1909. Partitur 1 ℳ 50 ₰. Diese Sammlung ist bereits unter Nr. 3729 mit empfehlenden Referaten von Ign. Mitterer und Jak. Quadflieg im Cäcilienvereins-Katalog aufgenommen, dem Hochwürd. Herrn Diözesanpräses Aug. Brettle in Freiburg gewidmet und wird durch ihren reichen Inhalt an Gelegenheitsgesängen (8 Nummern mit lateinischen, 17 mit deutschen Texten) gute Verbreitung finden.

Heinrich van Eyken, Op. 40. Zwei geistliche Lieder für eine Singstimme und Orgel oder Pianoforte. Nr. 1. „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir!" Preis 1 ℳ 50 ₰. Nr. 2. *Recordare, Jesu pie.* Preis 1 ℳ 20 ₰. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Die zwei Lieder, auch mit englischem Text, sind in der Kirche nicht verwendbar, aber musikalisch wertvoll.

Digitized by Google

C. **Hegmann**, Op. 8. „Das bergische Lied“ (Gedicht von Rudolf Hartkopf); Op. 9. „Am Abend“. Diese Nummern Nr. 6 und Nr. 7 der Sammlung „Echo“ für vierstimmigen Männerchor, Godesberg, Friedrich Ulrich, jede Nummer: Partitur 10 ₰, sind zwei nette und wirksame Männerchöre.

Zwölf fünfstimmige Madrigale von **Claudio Monteverdi** für den Vortrag bearbeitet von **Hugo Leichtentritt**. Leipzig, C. F. Peters. Partitur 1 ℳ 50 ₰. Eine sehr dankenswerte Gabe bietet H. Leichtentritt durch diese fünfstimmigen Madrigale des großen italienischen Meisters vom Anfange des 17. Jahrhunderts, deren Texte er gut übersetzt hat, ohne jedoch diese deutsche Übersetzung den Noten beizufügen, die nur den italienischen Text haben. In rhythmischer Beziehung sind sie vorzüglich redigiert, bieten aber infolgedessen Schwierigkeiten, denen unsere modernen Sänger erst nach ernstlichem Studium gewachsen sein werden. Auch Vortragszeichen sind verständnisvoll angegeben. Sind auch Einzelstimmen erschienen? Der Dirigent muß im polyphonen Stil der Alten, besonders der Madrigalisten gut vertraut sein.

D. Giov. **Pagella**. „Job.“ Turin, Tipografia Salesiana S. Giov. Evangelista Klavierpartitur 12 Lire. Der Text dieses religiösen Dramas mit einem Prolog und 2 Akten ist in lateinischer Sprache von D. Paolo Ubaldi abgefaßt. Der musikalische Teil läßt sich unmöglich in ein paar Zeilen besprechen, verdient jedoch eingehendes Studium und erzwingt Hochachtung vor dem Talente und Können des noch jugendlichen Salesianers in Turin. Der Prolog umfaßt Seite 1—85 des Klavierauszugs. Der 1. Akt Seite 88—156, der 2. Akt Seite 157—199 (Schluß). Die Ausstattung ist in Kleinoktav geradezu brillant. Die Besetzung verlangt als Solisten: Sopran, Tenor, Bariton und Baß, sowie das volle Orchester und die Orgel. Der Klavierauszug ist von Achille und Ettore Schinelli ausgearbeitet.

Luise Hensel-Album. Ein- und zweistimmige Lieder für mittlere Stimmen mit Begleitung des Pianoforte oder des Harmoniums von **Theodor Queling**. Inhalt: 1. Gott — Amen; 2. Guter Rat („Wenn dich die Menschen kränken“); 3. Stilles Gotteslob („Ach hätt ich Engelzungen“); 4. *Sursum corda* („Was verlangst du, warum bangst du?“); 5. Jesus in der Heiligen Schrift („Immer muß ich wieder lesen“); 6. Die Flucht der Zeit („Hienieden ward dem Lenze“); 7. Kein Frühling mehr („Er sitzt in trauter Zelle“); 8. „Ich bin ein deutsches Mädchen“. Nr. 1 und 2 sind einstimmig, die Nummern 3—7 zweistimmig, Nr. 8 kann ein-, zwei- oder dreistimmig zur Verwendung kommen. Paderborn, Junfermann. Preis 2 ℳ. Lied Nr. 8, in größerer Zahl à 30 ₰. Das Honorar für die bis 1910 abgesetzten Exemplare ist bestimmt für den Luise Hensel-Denkmalfond.

Der im Jahre 1876 gestorbenen katholischen Dichterin soll ein Denkmal errichtet werden. Bausteine hiezu liefert der Komponist Th. Queling durch acht ein- und zweistimmige Lieder von charakteristischer Melodie und Begleitung, sowie gut erfundener Haltung.

Ave Maria für Sopransolo und vierstimmigen Frauenchor oder vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel von **Joh. Schindler**. Leipzig und Zürich, Gebrüder Hug & Co. 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰, je 5 Stimmen à 15 ₰. Zum Referate liegt die Ausgabe B für gemischten Chor vor. Die Klangwirkung ist sehr gut; für ein geistliches Konzert ist die Nummer von schöner Wirkung; in der Kirche wird sie sich weniger eignen. Der Komponist hat das *Ave Maria* seinem Lehrer Dr. W. Widmann in Eichstätt gewidmet.

Wir sind des Herrn. (Dichtung von Philipp Spitta.) Für vierstimmigen Männerchor, Klavier (Orgel) oder Orchesterbegleitung von **Bruno Stein**, Op. 47. Leobschütz, C. Kothes Erben. 1909. Partitur 2 ℳ, 4 Singstimmen 50 ₰. Instrumentalstimmen 3 ℳ. Eine packende Komposition von mittlerer Schwierigkeit für Männergesangvereine oder Lehrer- und Priesterseminarien, auch ohne Orchesterbegleitung gut zu empfehlen.

Waldmann v. d. Au, Op. 23. Zehn Marienlieder für vierstimmigen gemischten und Männerchor. Straßburger Druckerei und Verlagsanstalt, vorm. R. Schultz & Cie. Partitur 1 ℳ 60 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰. Fünf Nummern sind für gemischten Chor komponiert, die gleiche Zahl für Männerchor geschrieben. Die Texte, meistenteils von Gedeon von der Heide, sind kirchlich approbiert, Melodie und Harmonisierung sind gut und stimmungsvoll; nur Nr. 5 dürfte auch für Muttergottesandachten nicht geeignet sein.

Theoretisch-praktische Violinschule. Der kleine Konzertmeister. Erster Lehrmeister im Violinspiel. Für den systematischen Elementarunterricht eingerichtet von **C. A. Herm. Wolff**, Op. 90. Hamburg, A. J. Benjamin. 3 Teile à 1 ℳ 50 ₰, komplett 4 ℳ. Nur der erste Teil, welcher die Bestandteile der Violine und des Bogens, die Haltung des Körpers, der Violine und des Bogens, die Tonbildung und Bogenführung, Elementarlehre, sowie Übungsstücke für Anfänger (74 Seiten in Folio) enthält, liegt der Redaktion vor und kann als systematisch-methodisch gut ausgearbeitet beurteilt werden.

Was an Büchern und Broschüren usw. noch aus dem Jahre 1909 den Büchertisch drückt, muß für die Nummer 3 verschoben werden. F. X. H.

Schon in *Musica sacra* 1907, Seite 34 und 95 sind der 1. und 2. Band eines großen Orgelwerkes angekündigt worden, das den Titel trägt:

„Orgelstücke moderner Meister.“ Neue größere und kleinere Orgelstücke zur Übung sowie zum gottesdienstlichen und Konzertgebrauch, unter gütiger Mitwirkung hervorragender Orgelkomponisten der Gegenwart herausgegeben von **Johannes Diebold**, Kgl. Musikdirektor und Erzbischöflicher Orgelbauinspektor in Freiburg i. B. Über den 3. Band (Leipzig, Otto June. 1909. Preis 6 ℳ, gebunden 7 ℳ 50 ₰) erhält die Redaktion der *Musica sacra* nachfolgendes Referat:

Digitized by Google

Eignet sich der I. Band besonders als Unterrichtswerk für Lehrerseminarien und zum Gebrauch beim Gottesdienst, wendet sich der II. Band mehr an weiter vorangeschrittene Organisten mit reicher und schöner Auswahl von Orgelstücken, die sich recht praktisch zum Gottesdienst und auch zum Konzertgebrauch verwenden lassen, so tritt im III. Band die Orgel mit neuen bewährten Namen aus allen möglichen Ländern mehr als Konzertinstrument auf und wendet sich an gereifte Orgelspieler, denen das sehr praktische Format, der schöne, große, klare Druck, die genaue Angabe der Registrierung, auch der einzelnen Teile, von großem Wert sein werden. Besonderes Interesse gewinnt das ganze Werk auch dadurch, daß aus allen Kulturvölkern, bei denen Musik und speziell auch Orgelmusik gepflegt wird, bedeutende Meister mit herrlichen Orgelstücken vertreten sind. Es sind da Meister aus Amerika, Frankreich, Rußland, Schweden, Dänemark, Ungarn, und natürlich auch aus unserem lieben Deutschland, die im stolzen Wetteifer der Königin der Instrumente, der Orgel, ihr Bestes und Schönstes bieten und zeigen, wie dies großartigste und erhabenste Instrument seinen Siegeslauf durch die ganze gebildete Welt macht. Ist es nicht erhebend und begeisternd für jeden gebildeten und strebsamen Organisten in einem Werke eine Auslese der bedeutendsten Werke in der Orgelliteratur aus allen Ländern beisammen zu haben, und so alle Stilgattungen der modernen Orgelkunst in einem Werke kennen zu lernen? Jeder weiß, mit welchen Unkosten die Anschaffung einzelner Orgelstücke, besonders aus fremden Ländern, verbunden ist, und hier hat jeder um billigen Preis ein internationales Orgelwerk, das sehr praktisch verwendbar und zugleich literarischen und kulturhistorischen Wert hat. Was aber den III. Band noch ganz besonders wertvoll macht, ist, daß im Anhang Kompositionen für Orgel mit begleitenden Streichinstrumenten enthalten sind. Gerade für Orgelkonzerte werden diese Gaben jedem Orgelvirtuosen besonders wertvoll sein, um so mehr als hier sehr tüchtige Namen vertreten sind, als wie: Dethier, Gaston Marie (New York), Diebold (Freiburg i. B.), Erb (Straßburg), Ferrata Giuseppe (Pensylvania), Högg Gustav (Stockholm), P. Hartmann von An der Lan (München), Lànyi Ernò (Ungarn), Skop (Innsbruck). In die einzelnen Nummern einzugehen, würde mich zu weit führen, da jedes Stück für sich wertvoll ist. Besonders viel wird das *Andante* von Diebold für Orgel und Violine (Cello ad lib.), die Legende von Skop für Orgel, Violine, Viola und Cello, und die Nokturne von P. Hartmann für Orgel und Violine gespielt werden.

Betrachten wir nun den großen Reichtum, 37 großartige Orgelstücke und 8 Stücke für Orgel mit Streichinstrumenten, dann die sehr schöne, praktisch angelegte Ausgabe und den billigen Preis, broschiert 6 ℳ, gebunden 7 ℳ 50 ₰ netto, dann müssen wir Organisten dem verdienstvollen Herausgeber, Herrn Musikdirektor Joh. Diebold, herzlichen Dank sagen, daß er uns ein so herrliches, reiches, wir dürfen wohl sagen in seiner Art einzig dastehendes Orgelwerk in die Hand gegeben hat. Möge aber auch dieses verdienst- und mühevolle, epochemachende Unternehmen des Herrn Diebold mit bestem Erfolge gekrönt sein, und in allen Ländern, wo edles, erhebendes Orgelspiel gepflegt wird, die reichste Verbreitung finden.

Feldkirch (Vorarlberg), den 29. Nov. 1909.

Wunibald Briem,
Stadtpfarrorganist und Orgelrevident.

Über die Choralrhythmus-Artikel von P. Bonvin

erhielt die Redaktion mehrere dankende Zuschriften, besonders aus Amerika, von denen sie nachfolgende veröffentlichen zu sollen glaubt, zumal aus der äqualistischen Partei nicht einmal ein Versuch der Erwiderung gemacht worden ist. Man glaubt durch Ignorieren die Sache aus der Welt schaffen zu können. Der arme, von Pius X. so sehr geliebte gregorianische Choral liegt unterdessen auf der Straße; wenn sich barmherzige Samaritaner vorfinden, um Öl und Wein in seine Wunden zu gießen, so wird es nicht unerlaubt sein, deren Handlungsweise zu beachten. Die erste Zuschrift lautet:

Hochwürdigster, sehr verehrter Herr Redakteur!

In dem Erwiderungsschreiben des Hochwürd. P. Dom. Wädenschwiler, O. S. B. an den Hochwürd. P. Ludwig Bonvin, S. J., veröffentlicht in Nr. 11 der *Musica sacra,* 1. November 1909, zieht erstgenannter Herr auch den Unterzeichneten in die Kontroverse hinein. Es ist durchaus nicht meine Absicht, auf dieses seitens des Hochwürd. P. Wädenschwiler verübte Hineinziehen meines Namens zu reagieren; ich möchte aber meine Sympathie kundgeben für die seit einem Jahre über Choralrhythmus in der *Musica sacra* veröffentlichten Artikel.

Ein Lebensalter hindurch haben P. Bonvin und andere — ich rechne mich auch in aller Bescheidenheit dazu — im striktesten Gehorsam gegen den Heiligen Stuhl hier in den Vereinigten Staaten des Tages Last und Mühen freudig getragen und tragen sie noch, um dem von den jeweiligen Päpsten gewünschten und befohlenen *Cantus gregorianus* Eingang zu verschaffen und zu pflegen, ob dieser nun *Medicaea* genannt oder „Regensburger Choral" geschimpft wurde oder *Editio Vaticana* heißt. Bei solchem Gehorsam und bei solch opferfreudiger Liebe zur Kirchenmusik sollte man doch von dem Verdachte frei dastehen, „der vom Heiligen Vater so heiß ersehnten Choralreform einen bösen Streich versetzen" zu wollen. Wenn ein Musiker das Solesmer System, das sich in den letzten Jahren so sehr vordrängt, nicht akzeptieren kann und will und als unkünstlerisch und musikfeindlich bekämpft, muß ein solcher deshalb schon als „ungehorsamer Sohn der Kirche" gebrandmarkt werden? Die mit derartigen billigen Epitheta die Gegner abspeisen, können nicht imponieren!

Wie hier in den Vereinigten Staaten manche betreffs der Bonvinschen Rhythmusaufsätze denken nnd fühlen, werden die Leser der *Musica Sacra* aus folgendem mir zugesandten, vertraulichen

Digitized by Google

Schreiben eines Kirchenmusikers ersehen. Hier dessen Worte, ohne sie *in toto* zu den meinigen machen zu wollen:

„. ... Diese Aufsätze und Randglossen (von P. Bonvin in der *Musica sacra)* wirken wahrhaft erlösend für den Kirchenmusiker, auf den in den letzten Jahren von anderer Seite eine Flut von widernatürlichen, unhistorischen und unmusikalischen Theorien und Zumutungen einstürmte. Das ganze äqualistisch-oratoristische System kann dem in der Praxis stehenden und gesund-künstlerischen Tendenzen huldigenden Musiker nur als eine bedauerliche, kaum erklärliche Verirrung seitens Männer erscheinen, welche in grauer Theorie und Archäologie befangen, die in Verfall geratenen Rhythmuszustände eines gewissen Zeitabschnittes weiterhin erhalten möchten. Eine Choralpraxis im Gleichmaß der Noten muß in den Ausführenden den Sinn für Rhythmus abstumpfen und ertöten, und nicht weniger muß die bei den äqualistisch-oratoristischen Vortragssitten ausgeübte Vergewaltigung der Akzente und Dauerverhältnisse der Textsilben das Verständnis für richtige, sprachgemäße Textdeklamation untergraben. In der Tat wäre, wie P. Bonvin in einem seiner Artikel sagt, der endgültige Sieg des Äqualismus, in welcher Form dieser auch auftreten mag, ein wahres Unglück für unsere Musikübung. Und ist auch nicht jeder finanziell so günstig gestellt, daß er, wie einer meiner hiesigen Kollegen, erklären kann, er werde sich keinesfalls zum Vortrag des Chorals im Gleichmaß der Noten verstehen und sofort sein Dirigentenamt niederlegen, sollte man ihm solches zumuten, so wird doch der natürliche Widerwille, den jeder echte Musiker gegen den äqualistisch-oratoristischen Vortrag empfindet, zur Folge haben, daß bei Aufzwingung desselben die Pflege des Chorals verkümmert, d. h. der Musiker so wenig als möglich Choral aufführt." Soweit der Brief!

Die geistreichen, von tiefem Studium und liebevollem Eingehen in das Choralgebiet zeugenden Essays des Hochwürd. P. Bonvin tragen zweifellos dazu bei, in Frage des Choralrhythmus Klarheit zu bringen. Über seine Arbeiten und Ansichten und über seine rhythmische Ausgabe des Choral-*Requiem a priori* den Stab brechen und zwar mit unwissenschaftlichen Behauptungen und nebelhaften Insinuationen halte ich unvereinbar mit dem Verfahren eines wissenschaftlich gebildeten Musikers. Hoffentlich werden die Mitglieder des deutschen Cäcilienvereins, ja alle Freunde des Chorals sich für diese so eminent wichtige Sache mehr als bisher interessieren, die Frage in Fachblättern, angeregt durch die wertvollen Bonvinschen Studien, in objektiver Weise ventilieren und nicht apathisch „die Hände in den Schoß legen". Das hieße in der Tat, „der vom Heiligen Vater so heiß ersehnten Choralreform einen bösen Streich versetzen"!

Die letzteren Worte rufen mir wieder den Namen des Hochwürd. P. Wädenschwiler ins Gedächtnis! Dieser Herr scheint sich öfters hyperzelotische Eskapaden zu gestatten. Ich erinnere mich da gerade an einen Bericht, den er nach einer Reise in Europa in *Church Music* Nr. 3, 1908 veröffentlichte. Man muß wirklich staunen über die verblüffende Art und Weise, wie er darin neben einigen gesunden Ansichten so manches „ungereimte Zeug" mit unbeweisbaren Insinuationen einem denkenden Leserkreise vorzulegen wagt. Es sei mir gestattet, zur Information — wohl auch zur Erheiterung — der deutschen Leser einige seiner Gedanken anzuführen.

„Die Mitglieder des deutschen Cäcilienvereins, wie er jetzt ist, wollen keine wirklichen Genies! Dr. Witt ist *ad acta* gelegt und fast vergessen; Koenen kennt keiner mehr; Rheinberger und Habert, erstklassige Talente, wurden nie ermutigt, nie von der „Clique" gut behandelt. Und erst der große Liszt! Jedoch man will kein Genie! Hohn und Spott und Achselzucken war sein Lohn! „Für Edgar Tinel haben sie" — die tonangebenden Faktoren des deutschen Cäcilienvereins — „nur ein Lächeln; er gehört nicht zu ihnen, sie wollen ihn nicht kennen!" Wenn immer ich Ferratas schöne und meisterhafte *Missa SS. Rosarii* und seine wirklich grandiose Messe *solenelle* bei einem der oben genannten erwähnte, dann hieß es, wir haben nie davon gehört! Perosi ist sicher ein Meister der Form, obschon kein Mann von großer Inspiration und intensivem Gefühl. Diese Tatsache sollte geeignet sein, ihn bei unseren Freunden in Deutschland Liebkind zu machen, denn nur die Form, nur der Kontrapunkt oder so ein Anzeichen davon, ist ja alles, was die wollen! Aber nein, er ist kein Deutscher, er ist keiner von der Clique! Es scheint die gegenwärtige Politik der Leiter des deutschen Cäcilienvereins zu sein, nicht auf Besserung in großzügigen Linien hinzuarbeiten, sondern im Geiste der Selbstgenügsamkeit auf den alten Lorbeeren auszuruhen! Jedes aufstrebende Talent, welches sich nicht auf der vorgezeichneten Linie bewegt, wird angeknurrt, zurückgewiesen, was sich nicht der Form anpaßt!"

Und so weiter! Dazu ein Wort sagen? Nein, das bieße wahrhaftig überflüssige Arbeit tun! Die Annagelung genügt! Und alles dieses wurde breitgetreten in einer kirchenmusikalischen englischen Zeitschrift, deren Leser, manche gut gesinnt, Besserung der amerikanischen traurigen kirchenmusikalischen Zustände erhofften und anstrebten; viele Leser freuten sich aber königlich, daß der verhaßte Cäcilienverein aus dem eigenen Lager so „hergenommen" wurde! Der das schrieb, hält ehrlich und redlich strebenden Männern in seinem wohlmeinenden Weltverbesserungs-Enthusiasmus, wenn auch auf anderem Gebiete, ernsthaft vor, durch Suchen und Streben nach der Wahrheit in offenen Fragen der vom Heiligen Vater so heiß ersehnten Reform einen bösen Streich versetzt zu haben! Zweifellos muß die Adresse anders lauten!

Ich habe die Überzeugung, daß P. Wädenschwiler es recht und ehrlich mit der Kirchenmusik meint; nur läßt er seinem Übereifer für Liebgewonnenes leider manchmal die Zügel schießen auf Kosten der Wirklichkeit und der zu beobachtenden Etikette! Bös ist's wohl nicht gemeint, nur zu temperamentvoll ausgedrückt! Deshalb nicht bloß in *necessariis unitas,* sondern auch in *dubiis libertas* und *in omnibus caritas!*

Covington, Ky., 1. Dez. 1909. Heinrich Tappert.

Digitized by Google

Die zweite Zuschrift aus Petropolis (Rio de Janeiro) äußert sich:

Hochwürdiger und sehr verehrter Herr Generalpräses!

Erlauben Sie mir bitte, meine Freude und Genugtuung auszudrücken über die sachlich, ruhig und klar gehaltenen Artikel des Hochwürd. P. Bonvin, S. J., die der *Musica sacra* nur um so größeren praktischen Wert verleihen. Seine wissenschaftlichen Gründe sind solcher Art, daß sie einzeln widerlegt werden müßten um ihren Wert zu verlieren. Die Fußnote über das „Postulat" (pag. V der Beilage zur *Musica sacra* Nr. 11) war sehr angebracht.

Mit freundlichem Gruß Ihr ergebener

P. Petrus Sinzig, O. S. M.

Aus Texas erhielt P. Bonvin von einem Priester (A. L.), der ein paar Jahre in Deutschland studiert hatte, nachfolgende Zeilen, welche die Redaktion gerne an dritter Stelle veröffentlicht:

„Gerade zwei Monate nach Erscheinen erhalte ich endlich durch den Buchhändler die Novembernummer der *Musica sacra* (Regensburg). Nachdem ich bereits in der Juninummer der *Church Music* ihre wirklich mit gewinnender sachlicher Ruhe geschriebene Replik gelesen und bewundert hatte, ist es mir heute fast, als sollte ich nach Buffalo reisen um Ihnen die Hand zu drücken und Ihnen aus ganzem Herzen zu gratulieren zu Ihrer überaus fähigen und wohlgelungenen Weise, in der Sie Ihre Sache (in der Novembernummer 1909 der *Musica sacra)* vertreten haben.

Für mich hat die ganze Choralwissenschaft und -Praxis nur insoferne einen Reiz, als dadurch der Wahrheit und nicht der Politik gedient wird; und wenn ich Ihnen herzlichst gratuliere zu Ihrer Leistung, so geschieht das eben auch in Verfolgung desselben Prinzips.

Solange die Rhythmus-Affäre gleichsam eine Angelegenheit des gesamten Benediktinerordens ist, und solange die Kunst und die Autorität Pius' X. derart ausgebeutet und interpretiert wird, als sei eine Meinungsverschiedenheit in der Rhythmusfrage gleichsam ein Ungehorsam oder *(secundum* P. D. W.) „Protestantismus" — muß man leider auch auf die Wahrheit verzichten.

Gerade deswegen rechne ich es Ihnen hoch an als Verdienst, daß Sie trotz der recht betrübenden fast aussichtslosen Verhältnisse den Mut hatten, einige Ungereimtheiten usw. dieser Leute aufzudecken. Daß Schwierigkeiten vorhanden sein müssen, diese Artikel unterzubringen, halte ich für wahrscheinlich: die Zeitschriften sind politisch klug nach dem Motto: *Get into the bandwagon.*

Lassen Sie sich nicht entmutigen, lieber Herr Konfrater. Fahren Sie fort; lassen Sie in Ihren Schriften nichts von Ihrem berechtigten Ärger merken: man möchte Sie nur zu gerne einer leidenschaftlichen Kontroverse beschuldigen.

Der beste Beweis, daß Ihre Artikel gelesen und beachtet werden und Bedeutung haben, besteht darin, daß man Versuche anstellt, Ihre Feder zu boykottieren.

Ich gebe Ihnen vollständig Recht, wenn Sie, solange die Frage frei ist, Ihre eigenen rhythmischen Versionen herausgeben.

Nun, Hochwürden, ich habe Ihnen ganz frank und frei meine Meinung geäußert, ohne Sie, außer durch unsern kleinen Briefwechsel, auch nur persönlich zu kennen. Mein Grund? Ich liebe die Wahrheit!"

„Am 17. Januar verschied morgens 9½ Uhr, wohlvorbereitet durch die Tröstungen unserer heiligen Religion, nach kurzem, schwerem Leiden in fast vollendetem 71. Lebensjahre Herr Kgl. Geheimer Kommerzienrat **Karl Pustet,** Verlagsbuchhändler, Komtur des Gregoriusordens, Inhaber des Michaelsordens 3. Klasse etc. etc."

So lautete die Todesanzeige der Witwe, der beiden Söhne: P. Benedikt, O. S. B. und Herrn Ludwig Pustet und der Tochter Fräulein Ottilie. Am Leichenbegängnis hatte fast die ganze Stadt Regensburg teilgenommen. Tiefer Schmerz hat wenig Worte. Auch in der Cäcilienkirche hielt der Unterzeichnete am 26. Januar ein feierliches Requiem. Mit Karl Pustet hat die ganze Stadt Regensburg, ja die katholische Welt einen herben Verlust erlitten. Die Firma Pustet besteht nunmehr aus dem Sohne des † Bruders Friedrich und dem Sohne des Dahingeschiedenen, Herrn Ludwig Pustet. Dem Unterzeichneten war der Verstorbene seit 1858 Freund und Gönner, ein Mann von edelster Gesinnung, großem Herzen, weitsehendem Blicke, kluger Energie und ausdauernder Treue; auch dem Cäcilienvereine und der Musica sacra vom ersten Augenblicke an Helfer, Wohltäter und Berater! O Herr, lasse ihn ruhen in Frieden! F. X. Haberl.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.

Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1910. Regensburg, am 1. März 1910. Nr 3.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XXXXIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen (48 Seiten) werden in der ersten Jahreshälfte versendet. Der Abonnementpreis des 43. Jahrgangs 1910 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Karl Pustet, Kgl. Geheimer Kommerzienrat †.

Die Redaktion der *Musica sacra* konnte in Nr. 2 Seite 24, den schmerzlichen Verlust ankündigen, der auch von den Freunden und Förderern der katholischen Kirchenmusik empfunden werden mußte. Heute ist sie in der Lage, ein wohlgetroffenes Bild zum Andenken an den teuren Dahingeschiedenen zu bringen. Daran knüpft sie in

Digitized by Google

dankbarer Erinnerung an das große Herz und den scharfen Verstand des † Karl Pustet die hervorragendsten Betätigungen desselben in kirchenmusikalischen Angelegenheiten. Herr Kgl. Geheimer Kommerzienrat Karl Pustet stand dem Gründer des Cäcilienvereins † Dr. Franz Xaver Witt bei Beginn der kirchenmusikalischen Reform mutig und opferbereit zur Seite durch Übernahme des Verlags der „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik“ und zwei Jahre später der *Musica sacra,* war 1. Kassier des Cäcilienvereins, beförderte die Entstehung und Fortführung der *Musica divina* von Dr. Karl Proske, besorgte mit seinem Bruder Friedrich 30 Jahre lang die technische Ausführung der verschiedenen Ausgaben der *Editio Medicaea,* half tatkräftig bei Gründung der Kirchenmusikschule, sowie beim Bau der St. Cäcilienkirche, ermunterte und unterstützte die Veröffentlichung des Cäcilienkalenders, aus welchen sich nach zehn Jahren das „Kirchenmusikalische Jahrbuch“ entwickelte und war auch mit Risiko stets bereit, gute kirchenmusikalische Werke zu verlegen, sowie armen Kirchen durch Schenkung von Musikalien und Büchern zu Hilfe zu kommen. Für alle diese guten Werke zur Ehre Gottes und zur Verbreitung katholischer Kirchenmusik wird ihm die heilige Cäcilia eine mächtige Fürbitterin bei Gott sein. R. I. P.

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

Alfons Braun komponierte eine Litanei zu Ehren des heiligsten Herzens Jesu für gemischten vierstimmigen Chor.[1]) Die Anrufungen sind teils einstimmig für Soli oder Chor, teils zweistimmig mit einstimmigen Antworten und ziemlich oft wechselnd, gewöhnlich nach 4 oder 5 Invokationen. Die einstimmigen Sätze für jede der 4 Stimmgattungen ausgeteilt, sind mit Orgelbegleitung versehen, die vierstimmigen ohne solche. Der Stil ist äußerst einfach und die Gesangspartien sind sehr leicht. Ein *Tantum ergo* im $^3/_2$-Takt ist der sehr brauchbaren, liturgisch durchaus korrekten Komposition beigegeben.

Die Musikbeilage zu der von D. Orel redigierten Monatschrift, des in Prag erscheinenden „Cyrill“, brachte eine Jubiläumsmesse in *F*-dur von **N. Kubát** für gemischten vierstimmigen Chor mit Orgelbegleitung, 4 Blechstimmen ad lib.[2]) Es ist musikalischer Zug in dieser Messe. Der Einsatz dieser Blechinstrumente ist in der Partitur durch * angegeben. Die obligate Orgelbegleitung moduliert, besonders beim Unisono einzelner oder aller Singstimmen, in frappierender Weise in chromatischen Durchgängen und modulatorischen Wendungen, ohne in Chromatismus zu verfallen. Die Komposition ist in edlem, modernem Stile gehalten und wird hochfestliche Stimmung erzeugen; sie gewährt jeder der 4 Singstimmen reiche Atemgelegenheit, führt dieselben in zwei- und dreistimmiger Vereinigung durch den *Credo*-Text auch mit Einflechtung von Soli in edler Kantilene und geht jeder gewöhnlichen oder abgedroschenen harmonischen Wendung mit Geschick aus dem Wege.

In 5. und 6. Auflage liegt vor: *Missa de Immaculata Conceptione B. M. V.* für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit obligater Orgelbegleitung von **J. Quadflieg,** Schulrektor in Elberfeld. Die erste Auflage steht unter Nr. 1689 im Cäcilienvereins-Katalog; die Messe ist eine der besten und wirkungsvollsten für die so praktische Besetzung der vereinigten Knaben- und Männerstimmen.[3])

Eine überaus würdige Komposition ist die von **W. J. Reyniers** komponierte *Requiem*-Messe für drei, bezw. vier Männerstimmen.[4]) Der vollständige Text mit Ausnahme des *Libera* an der Totenbahre ist durchkomponiert, auch das *Dies irae* im Wechsel der gregorianischen Melodie mit dreistimmigen oder orgelbegleiteten Versetten. Das Werk

---

[1]) Op. 9. *Litaniae de Sacro Corde Jesu* quatuor vocibus inaequalibus accommodatae, quibus accedit *Tantum ergo.* Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Partitur 1 ℳ, 4 Stimmen à 20 ₰.

[2]) Op. 12. *Missa Jubilaei solemnis* in *F*-dur ad quatuor voces inaequales comitante Organo (2 trombi *C* et 2 tromboni ad libitum). Prag, V. Kotrba. 1910. Partitur 4 K, 4 Stimmen à 30 h, 4 Instrumentalstimmen à 20 h.

[3]) Op. 3. Regensburg, Eugen Feuchtinger. 1910. Partitur 2 ℳ 25 ₰, 2 Stimmen à 30 ₰.

[4]) *Missa pro defunctis* ad III (IV) voces aequales cum Organo. Tilburg, W. Bergmans und Regensburg bei Pustet. Partitur 1 fl. 75 kr., Stimmen 75 kr.

Digitized by Google

ist nur authographiert; Graduale und Traktus als Falsobordone behandelt. Für kleinere Chöre bei dem außerordentlich häufigen Bedürfnis nach *Requiem* auch für Männerstimmen gut zu empfehlen.

Herz Jesumesse für Sopran, Alt, Tenor und Baß von **Joseph Schulz,**[1]) Op. 15. Musikbeilage zu der Monatschrift des Cäcilienvereins der Erzdiözese Freiburg: „Der Katholische Kirchensänger", Jahrgang 1909. Diese Messe ist sehr fleißig ausgearbeitet, der imitatorische Stil herrscht vor, hält sich jedoch, besonders bei den Texten des *Gloria* und *Credo,* äußerst knapp, um nicht den liturgischen Text über Gebühr auszudehnen. Durch eingeflochtene homophone Sätze wird der Umfang der Messe ein geringerer und die Verständlichkeit des Textes gut gefördert. Etwas mager klingen, besonders im *Credo,* die einstimmigen Partien, auch wenn sich nach ein paar Takten eine 2. und 3. Stimme mit neuem Texte beigesellt. Den Eindruck der Zerrissenheit hätte in diesen Fällen eine obligate Orgelbegleitung gemildert oder ganz beseitigt.

Eine Messe für 4 gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung schrieb P. **Hugolinus Sattner,** O. Fr. Min., mit dem Titel *Missa Seraphica.*[2]) Hervorragende oder schöne Züge sind nicht zu entdecken, jedoch geht alles regelrechte Wege, und man kann schon ein paar Takte vorausdenken, was kommt, und fühlt, daß keine Treffschwierigkeiten vorhanden sind. Das *Kyrie* ist zu lang geraten und kann durch ein paar Sprünge ohne Schaden gekürzt werden. Einige Sequenzen dürften wegbleiben. Für Chöre von mittlerer Schulung ist die für Organisten und Sänger ziemlich leichte Messe schon gut brauchbar.

P. **J. Jos. Vranken,** Op. 37. Sechs *Cantica* für Sopran, Tenor, Baß und Orgelbegleitung.[3]) Die sechs Gesänge für Nachmittags- oder Abendandachten sind gut und leicht, andächtig und würdig.

Im neuen Jahre sind aus dem Verlag von L. Schwann in Düsseldorf nachfolgende Publikationen zur Besprechung eingesendet worden:

Zwanzig Gradualgesänge für die höheren Feste des Jahres unter Verwendung der Psalmtöne des Vatikanischen Gradualbuches und vier- bis fünfstimmiger Psalmkadenzen (Falsibordoni) von O. Vecchi, zusammengestellt von **Dr. Hermann Bäuerle.**[4]) Der Herausgeber beruft sich im Vorwort auf den in *Musica sacra* 1909, Seite 104 von der Redaktion dargelegten Plan, die Falsibordoni von Orpheo Vecchi mit Gradualtexten für das *Commune Sanctorum* bearbeiten zu wollen und beeilt sich in vorliegendem Opus dasselbe zu tun. Infolgedessen verzichtet der Unterzeichnete auf das vorgehabte Unternehmen und überläßt dasselbe ganz dem Herrn Hermann Bäuerle zur Ausbeute. Möge also der Priester der Rottenburger Diözese den benützten Apfelbaum ganz ableeren und die Bearbeitung auch sämtlicher Falsibordoni Vecchis zu seinen Zwecken ausnützen; es geschieht ja doch zur Ehre Gottes und ist gut gemacht.

Für drei Männerstimmen ein *Te Deum* zu schreiben, ist wohl eine undankbare Aufgabe, aber **Anton Chlondowski**[5]) hat sie glücklich gelöst. Die Choralverse mit Orgelbegleitung wechseln mit dreistimmigen, prächtig ausgearbeiteten Sätzen mit vierstimmiger Orgelbegleitung, so daß eine Übermüdung der Männerstimmen, besonders wenn die Choralverse durch einen eigenen Chor vorgetragen werden, nicht leicht vorkommen kann. Die Orgelbegleitung ist leicht und meist nur Wiederholung des dreistimmigen Satzes mit passender Einschaltung einer vierten Füllstimme.

---

[1]) *Missa Cor Jesu.* In Kommission bei Herder in Freiburg. 1909. Partitur 2 ℳ, 4 Stimmen à 30 ₰.

[2]) Ad 4 voces inaequales cum Organo. Laibach, Katholische Buchhandlung. Partitur 3 K 20 h, 4 Stimmen à 50 h.

[3]) 1. *O salutaris hostia.* 2. *Jesu dulcis memoria.* 3. *Adoro te.* 4. *Ave verum corpus.* 5. *Ave Maria* 6. *Tantum ergo.* New York, J. Fischer & Br. Augsburg und Wien Ant. Böhm & Sohn. 1909. Partitur 40 cent., Stimmen à 20 cent.

[4]) Op. 44. 20 *Cantus graduales* für 8. Dezember, 3. Messe von Weihnachten, Neujahr, Epiphanie, Namen Jesufest, Heilige Familie, Lichtmeß, St. Joseph, Maria Verkündigung, Ostersonntag, Christi Himmelfahrt, Pfingstfest, Dreifaltigkeit, Fronleichnam, Peter und Paul, Mariä Himmelfahrt und Geburt, Rosenkranz- und Kirchweihfest und Allerheiligen. 1910. Partitur 2 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 40 ₰.

[5]) Op. 28. *Te Deum* ad tres voces viriles. 1910. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 3 Stimmen à 15 ₰.

Digitized by Google

Litanei zum heil. Joseph für drei Frauen- oder Kinderstimmen mit Orgel oder für Männerstimmen von **A. Müller.**[1]) Leicht und einfach in den beiden Besetzungen. Die Kadenzen wechseln meist nach drei Invokationen, und auch die Antworten, bald als Soli, bald als Chor.

Diese dreistimmige Messe für Sopran, Tenor und Baß mit obligater Orgelbegleitung von **Jos. Scheel,**[2]) ist mittelschwer, sorgfältig gearbeitet, beschäftigt die drei Stimmen selbständig unter sich und auch in Einzelführung. Die Orgelbegleitung moduliert in auffallender Weise, besonders im *Credo.*

P. **Petrus Sinzig,** O. F. M., Op. 27.[3]) Litanei zu Ehren des heiligen Joseph für zwei Solo- und zwei Chorstimmen, mit Orgelbegleitung, leicht ausführbar. Die Chor- und die Solistimmen sind Oberstimmen; das durfte und mußte auf dem Titelblatt bemerkt werden. Die Chorstimmen haben meist die *Ora pro nobis,* den Solostimmen sind die 25 Anrufungen der einfachen und guten Komposition zugeteilt. F. X. H.

Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

I. Unter Hinweis auf Nr. 2, Seite 21 erledigt die Redaktion den Rest geistlicher und weltlicher Kompositionen, welche zur Besprechung eingesendet worden sind.

Bei Stürz, Universitätsdruckerei in Würzburg, erschien:

Kreuzritterlied. Gedicht von Wilhelm Zipperer, für einstimmigen Baßchor (oder Baßsolo) mit Begleitung des Pianoforte komponiert von **Simon Breu.** Preis: Klavierpartitur 1 ℳ 50 ₰, jede Chorstimme 20 ₰.

Dieser Unisonochor für Männergesang ist vortrefflich geeignet für die oberen Klassen der Gymnasien, Realgymnasien, Oberrealschulen und anderen höheren Lehranstalten.

Der Herausgeber des „Deutschen Kommersbuches", Professor Dr. Reisert, schreibt:

„Das Lied wurde 1908 am Maifeste des Neuen Gymnasiums zu Würzburg von einem starken Männerchor zum ersten Male gesungen. Der große Beifall, den es fand, ließ schon damals vielfach den Wunsch laut werden, daß es recht bald veröffentlicht werde, damit es auch an anderen Orten bei ähnlichen Anlässen gehört werden könne. Daß dem Wunsche jetzt entsprochen wurde, ist freudigst zu begrüßen.

Der von gefühlsechter Begeisterung getragenen schwungvollen Dichtung Zipperers ist die Komposition Breus völlig ebenbürtig; ergreifend bringen beide die glühende Sehnsucht der Kreuzritter zum Ausdruck, die auf schäumenden Rossen der heiligen Stadt zufliegen, um, am Ziele angelangt, ihre jubelnde Freude in der letzten Strophe ausklingen zu lassen:

O du heilige Stadt, o du seliger Ort,
Hoch glänzend ob allen Landen!
Bald sinken wir nieder und beten wir dort,
Wo seine Füße gestanden."

Das für Baß geschriebene Lied wird, namentlich im Chore gesungen, stets mächtigen Eindruck machen, und es ist daher die Veröffentlichung als eine wertvolle Bereicherung der einschlägigen Literatur ohne Zweifel besonders all denen willkommen, welche in Vereinen oder an höheren Schulen musikalische Aufführungen zu veranstalten haben.

Bei Otto Junne in Leipzig sind erschienen:

Adolf P. Böhm, Op. 21. Zwei Lieder (Gedicht von G. Renner) für eine Singstimme mit Orgelbegleitung Nr. 1. Wunsch. Nr. 2. Sternennacht. Jede Nummer 1 ℳ. Die „Orgelbegleitung" möge niemand veranlassen, die beiden Lieder etwa in der Kirche zu singen, wohin sie absolut nicht gehören. Auch im Konzertsaal würden dem Referenten die sehnsüchtig sich streckenden Harmonien und nie befriedigenden Auflösungen fremdartiger Modulationen der Orgel-(Harmonium-) Stimme höchstens träumerische Abwechslung, aber wenig Befriedigung gewähren.

Dost Br., Op. 20. Der 103. Psalm für gemischten Chor. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 50 ₰. Die Partitur ist autographiert; vielleicht auch die Stimmen? Der Psalm ist achtstimmig, bezw. zweichörig, ziemlich umfangreich (23 Seiten Partitur) und in fünf Teile abgegliedert. Als dritter 3. Teil findet sich ein dreistimmiger Solo- oder kleiner Chor für drei Oberstimmen. Wo sich gute Gesangskräfte zusammenfinden, und nur solche dürfen sich an das Werk wagen, mag es gelingen, die schon in ihrem Thema überlange Fuge des Schlußchores zu bewältigen. Dieselbe sieht gelehrter

---

[1]) Op. 5a. Partitur 80 ₰, 3 Stimmen à 5 ₰. Ohne Jahreszahl.

[2]) Op. 12. *Missa in hon. S. Antonii de Padua* ad tres voces inaequales cum Organo. Partitur 1 ℳ 60 ₰, 3 Stimmen à 15 ₰. Ohne Jahreszahl.

[3]) 1909. Partitur 60 ₰, die zwei Solostimmen zusammen 20 ₰, die 2 Chorstimmen zusammen 15 ₰.

Digitized by Google

aus, als sie ist und wird in der Wirkung doch nicht befriedigen, denn sie ist gezimmert, aber nicht für Singstimmen geschrieben.

Paul Gerhardt, Op. 10. Zwei geistliche Lieder für gemischten Chor. Nr. 1. Lob Gottes. („Bald, bald Frühlings Anfang".) Für fünfstimmigen Chor a cappella oder vierstimmigen Chor und Solosopran. 1909. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰. Nr. 2. „Mach's, Herr, mit mir, wie dir's gefällt". Für vierstimmigen Chor. 1909. Partitur 80 ₰, Stimmen à 20 ₰. Die beiden Chorgesänge sind reizend erfunden und durchgeführt, sowie von wundervoller Klangwirkung. Der Solosopran in Nr. 1 muß von einer Frauenstimme gesungen werden. Auch die Texte sind sehr ansprechend. Das ganze Op. 10 ist guten Chorvereinen, welche für Dynamik feinen Sinn haben, aufs beste zu empfehlen.

Emil Wagner. Das Vaterunser. Motette für vier gemischte Stimmen. Partitur 1 ℳ 25 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰. Der choralartige Anfang klingt durch die Takteinteilung etwas hart und ungelenk; der Rhythmus bessert sich beim *D*-dur-Satz. Der Gesamteindruck wird aber geschwächt durch archaisierende Formen und chromatische Härten, besonders bei den Worten: „Gib uns unser täglich Brot". In der Mitte wird der Satz achtstimmig (Solo und Chor), der Schluß („denn dein ist das Reich" usw.) ist eine kurze kräftige Fuge, in die sich bei den letzten Takten wirksam ein Soloquartett einmischt.

Bei L. Schwann in Düsseldorf erschienen:

M. Jos. Schäfer, Op. 6. Bitte an die Gottesmutter Maria um eine gute Sterbestunde. Ausgabe A: Für zwei gleiche Stimmen und Orgelbegleitung (Harmonium). Ausgabe B: Für drei gleiche Stimmen und Orgelbegleitung. Ausgabe C: Für gemischten Chor. Ausgabe D: Für Männerchor. 1909. Ausgabe A und B: Partitur je 30 ₰; Ausgabe C und D: Partitur je 25 ₰. Herrn Organist L. Louven in Heimersheim (Ahr) gewidmet. Das zweistrophige, in vier Bearbeitungen vorliegende, mit oberhirtlicher Textgenehmigung versehene Lied ist sehr schön und andächtig empfunden.

Begrüßungschor zur Einführung eines neuen Pfarrers (oder Bischofs) von **J. J. Veith**, Op. 16. (Text von Hans Eschelbach.) Ausgabe A: Für gemischten Chor. Ausgabe B: Für Männerchor. Jede Ausgabe: Partitur 1 ℳ, 4 Singstimmen à 15 ₰, Instrumentalstimmen (Trompete I und II in *B*, Kornett I und II in *Es*, Tenorhorn I und II in *B*, Posaune und Baß) zusammen 2 ℳ. Dieser Begrüßungschor ist einfach, aber doch sehr feierlich. Wird er im Freien vorgetragen, so sind die Instrumente durchaus angezeigt; in geschlossenem Raume eignet sich die Klavierbegleitung mehr, vielleicht durch ein Harmonium verstärkt.

Bei A. Kothe in Breslau sind erschienen:

Zwei Lieder zur Verehrung der allerseligsten Jungfrau Maria für vierstimmigen Männerchor von **Joseph Stein.** 1. Vor dem Marienaltar. 2. Erhebt in vollen Chören. Ohne Jahreszahl. Partitur 80 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰. Das erste hat 4, das zweite 5 Strophen, jedes einen gleichlautenden Refrain. Beide Nummern sind überaus einfach, kindlich und andächtig.

II. Bücher und Broschüren: Die Behandlung und Erhaltung der Streichinstrumente. Unter besonderer Berücksichtigung der Geige oder Violine zur Belehrung für Musiker und Dilettanten verfaßt nebst einem Literaturanhang: Werke aus der Spezial-Literatur über Streichinstrumente und einem Verzeichnis der Geigenbauer, Streichinstrumentenmacher und Reparateure in Deutschland, Österreich-Ungarn und der Schweiz von **Eduard Adler.** Neue, durchgesehene Auflage. Preis 45 ₰. Leipzig, Karl Merseburger. 1910. Ein altbewährtes Büchlein von 60 Seiten, das gut empfohlen werden kann.

Der rhythmische Vortrag des gregorianischen Chorals. Zum Gebrauch bei Instruktionskursen und zum Selbstunterricht von **P. Fidelis Böser**, Benediktiner der Beuroner Kongregation. Düsseldorf, L. Schwann. 1910. Preis 40 ₰. Auf 30 Seiten entwickelt der Autor nach subjektiver Feststellung des Wortes „Rhythmus" die Ausführung des elementaren Rhythmus in den Gruppen des Akzentes bei den Notenfiguren und syllabischen Gesängen, in den kombinierten, einfachen und erweiterten Notenfiguren. Nach der Choralnotation folgt immer auch die Auflösung in moderne Noten. Eine dritte Abteilung spricht vom deklamatorischen Rhythmus. Man sieht das Bestreben, dem Grundsatz, daß jede Note gleich lang sein müsse, in Annäherung an Mocquereaus System durch recht viele Ausnahmen entgegenzuarbeiten.

Cäcilia. Katholisches Gesang und Gebetbuch. Von † Joseph Mohr. 32. Auflage. Herausgegeben von **J. Singenberger**, revidiert von **F. X. Engelhart.** Mit oberhirtlicher Approbation. Regensburg, Friedrich Pustet. 1909. Preis für die Ausgabe mit Vesperbüchlein in Leinwandband 1 ℳ 60 ₰. Wenn ein Gesangbuch 32 starke Auflagen erlebt, so kann es als bewährt gelten. Referent hat es stets bedauert, wenn trotz der Güte und Brauchbarkeit der Mohrschen Bücher in den verschiedenen Diözesen und Landesteilen immer wieder neue Gesangbücher geschaffen worden sind, so daß eine Einheit im deutschen Kirchengesang gegenwärtig ausgeschlossen ist, zum Schaden der Pflege des deutschen Kirchenliedes. In der vorliegenden Ausgabe nun ist besonders die Abteilung der lateinischen liturgischen Gesänge von Seite 155—196 dadurch von den früheren Ausgaben verschieden, daß die Melodien des Vatikanischen *Kyriale* in modernen Noten eingesetzt sind. Die übrigen, meist ausgezeichneten deutschen und lateinischen Kirchenlieder sind Gott sei Dank! geblieben und Referent wünscht der monumentalen Arbeit des † Joseph Mohr möglichst große Verbreitung, da erfahrungsgemäß auch in neuerer Zeit kein Gesangbuch erschienen ist, das nicht große Anleihen aus Mohrs „Cäcilia" gemacht hat.

Digitized by Google

Lobsinget! Gesänge für die Kirche und die Schule. Besorgt durch **Julius Eggs**, Dekan und Pfarrer, Präses des Cäcilienvereins von Oberwallis in Leuk. Dieses mit Genehmigung und Empfehlung des Hochwürd. Herrn Bischofs von Sitten, Dr. Julius Mauritius Abbet verfaßte Büchlein ist in 2. Auflage erschienen. Die erste wurde in *Musica sacra* 1901, Seite 43 besprochen und ist auch im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 2722 aufgenommen. Preis gebunden 40 ₰ oder 50 cent.

Schiedmayer & Söhne, Hof-Pianofortefabrik, Stuttgart. Vorgeschichte und Gründung und fernere Entwicklung der Firma 1809—1909. Verfaßt von **Alexander Eisenmann.** Aus Anlaß des 100jährigen Bestehens des Stammhauses der Hof-Pianofortefabrik Schiedmayer & Söhne in Stuttgart schrieb A. E. obige Jubiläumsschrift, nach dem im Besitze der genannten Firma befindlichen historischen Material. Das vornehm ausgestattete Buch (69 Seiten in 8° mit gelungenen Illustrationen und Photographien des Gründers Joh. Lorenz Schiedmayer, Johann David, Hermann sen. und jun. und Gustav, der heutigen Fabrikanlage, sowie von Franz Liszt aus dem Jahre 1866) ist sehr lesenswert und interessant.

„Die Kunststimme." Ihre neueste Erklärung durch eine exakte, auf rein wissenschaftlicher Basis beruhende Methode; mit einer Anleitung zum Selbstunterricht zur Ausbildung des Kehlkopfes für alle, die in den Besitz einer wohlklingenden, vollen und starken Stimme sei es als Sänger oder Redner zu kommen wünschen. Von **Eugen Feuchtinger**, Professor am Curry College in Pittsburgh. Pa. Mit 14 Abbildungen. Von berühmten Spezialärzten, Sängern und Rednern empfohlen. Regensburg, Eugen Feuchtinger. 1919. Preis 2 ℳ. Die interessante Abhandlung von 99 Seiten sei hier einstweilen nur angekündigt. Wir werden später Gelegenheit haben, mit dem Verfasser, z. Z. Professor in Pittsburgh, dem Bruder des Cäcilienvereinskassiers, nach seiner Übersiedelung nach Regensburg eingehender zu sprechen.

1. Musikalische Formenlehre und Organik für Seminaristen und Musikschüler. Mit Abbildungen und Tafeln zur Orgelbaulehre. (Abschnitt I und II aus „Harmonie und Musiklehre". II. Teil.) 2. Geschichte der abendländischen Musik für Seminaristen und Musikschüler. (Abschnitt III aus „Harmonie und Musiklehre". II. Teil). Beide Werke nach dem Lehrplane vom 1. Juli 1901 bearbeitet von † **Leopold Heinze**, Kgl. Seminar-Oberlehrer und **W. Osburg**, Kgl. Seminar- und Musiklehrer. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Breslau, Heinrich Handels Verlag. Die Werke von Heinze, speziell dessen Harmonie- und Musiklehre, 2. Teil, sind schon früher im Cäcilienvereinskatalog, letzteres unter Nr. 549, aufgenommen worden. Die beiden vorliegenden Hefte liegen nun nach Bearbeitung von W. Osburg bereits in sechster Auflage vor. Die Abteilung: „Musikalische Formenlehre" ist von W. Osburg wesentlich verändert worden. In der „Orgelbaulehre" sind auch die Fortschritte der Orgelbaukunst bis in die neueste Zeit berücksichtigt. Bei der „Geschichte der abendländischen Musik" wurde besonderes Gewicht auf die Hauptphasen der Entwicklung, sowie auf die Hauptträger der einzelnen Zweige gelegt und Nebenfiguren nur skizzenhaft angedeutet.

Les Jeux D' Orgue et leurs Timbres, leurs combinaisons et les Phénomènes Acoustiques qu' ils présentent par ***Charles Locher,*** *Organiste, Expert d' orgue, à Berne. Seconde Edition refondue et considérablement augmentée, avec un portrait et 12 figures dans le texte. Traduction de Jean Bovet, Revue par l' auteur. Paris, Libraire Fischbacher (Société anonyme), Rue de Seine, 33. 1909.*

Das schon vor Jahren im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 1046 aufgenommene Werk von **C. Locher** über Orgelregister ist in französischer Übersetzung und sehr erweitert, sowie mit dem Porträt des Verfassers (Organist in Bern), und 12 Illustrationen in zweiter Auflage erschienen und bewährt sich in allen Ländern. Es ist nämlich auch in englischer, italienischer, finischer, holländischer, spanischer, schwedischer und dänischer Übersetzung, sowie auch für Blinde durch den Blinden-Lehrmittelverlag in Illzach zu haben.

Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts von **Dr. Ludwig Schiedermair**, Privatdozent der Musikgeschichte an der Universität Marburg. II. Band: **Simon Mayr** (II. Teil). Mit einem Bildnis. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1910. Eine sehr wertvolle Bereicherung einer Periode der Musikgeschichte. Der Autor hat schon im 1. Teil wichtige und reichliche Quellensammlung publiziert und im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1909 über Simon Mayr und die Kirchenmusik geschrieben. In diesem 2. Teil (4.—6. Abschnitt) wird über die Opern in den bedeutendsten italienischen Städten erzählt und ein gewichtiges Schlußwort über die Bedeutung des gebornen Bayer Simon Mayr, von dem ein schöner Stahlstich nach einem Ölgemälde in Bergamo beigegeben ist, angefügt. Das Heft umfaßt 198 Seiten, ein gutes Register, sowie Zusätze und Berichtigungen zu Band I. Für Spezialhistoriker liegt nun ein Werk vor über einen Mann, den auch Dr. Karl Proske aufgesucht und wegen seiner Kenntnisse mit Auszeichnung erwähnt hat.

Einführung in die Harmonielehre für Präparandien, Lehrerinnenbildungsanstalten, Musikschulen, sowie zum Selbstunterrichte, herausgegeben und nach den neuen Lehrplänen bearbeitet von **Anton Müller**, Seminarmusiklehrer am Kgl. Lehrerseminar zu Boppard a. R. Op. 4. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Preis 80 ₰. Aufgabensammlung hiezu 2 Hefte à 50 ₰. Der Nachfolger des sel. Peter Piel hat in dem theoretischen Büchlein den Harmonielehrbeflissenen den Weg gebahnt, um in die eigentliche Harmonielehre und die Elemente derselben klar und verständlich einzuführen. Das Heftchen von 46 Seiten sei allen Harmonieschülern aufs beste empfohlen. Dazu folgen zwei Hefte einer Aufgabensammlung, die musterhaft praktisch methodisch eingerichtet sind,

Digitized by Google

wenn sie auch mehr liniertes Notenpapier als musikalische Übungen enthalten. Man fühlt den gewandten Musikpädagogen auf jeder Seite.

Kleine Ausgabe der systematischen Sprech- und Gesangtonbildung für Volksschulen, höhere Schulen, Lehrer- und Predigerseminare, Schauspielschulen und Chorgesangvereine von **Theodor Paul**, Direktor der Breslauer Akademie für Sprech- und Gesangkunst. Breslau, Heinrich Handels Verlag. Preis 80 ₰. Dem Texte sind 65 Übungstafeln eingefügt. Dieselben als Schülerheft gesondert 20 ₰. Sowohl im theoretischen Aufbau als im praktischen Teil ist das 48 Seiten umfassende Heft sehr belehrend für Sprache, Deklamation, Gesang und Verbindung des Musiktons mit den Sprachlauten.

Unter dem Haupttitel: Die Weiterbildung des Lehrers im Amte erscheinen bei L. Schwann in Düsseldorf: Handbücher der Lehrfächer und ihrer Methoden, welche in Verbindung mit Seminardirektor a. D. Schulrat Bürgel, Seminaroberlehrer Götting, Regierungs- und Schulrat Dr. Keuter, Regierungs und Schulrat Klauke, Kreisschulinspektor Schulrat Kollbach, Kreisschulinspektor May, Seminarlehrer Peltzer, Gymnasialoberlehrer Prof. Dr. Sassenfeld, Seminardirektor Schulrat Dr. Schmitz, Regierungs- und Schulrat Dr. Wimmers, Regierungs- und Schulrat Dr. Wolffgarten herausgegeben werden von **Joseph Freundgen**, Geh. Regierungsrat, Provinzial-Schulrat in Koblenz.

Von diesen Handbüchern liegt vor: Der Bd. XIV. Gesang. Handbuch zur wissenschaftlichen Fortbildung der Lehrer und zur Vorbereitung auf die zweite Lehrer-, Mittelschul- und Rektorprüfung von **Eduard Peltzer**, Seminarlehrer in Düren. Mit zahlreichen Abbildungen. 2 ℳ 50 ₰, gebunden in Leinen mit Blauschnitt 3 ℳ. Nach einer psychologisch-methodischen Abhandlung über „Einfluß des Gesanges auf die Geistesbildung" verbreitet sich das Buch im ersten Teile auf die „Geschichte des Gesanges und der Gesangmethode", bringt im zweiten Teile auf den Gesang bezügliche Belehrungen aus der Physik, dem Bau und der Lebensäußerung der Stimmorgane, der Lautwissenschaft usw. und behandelt im dritten Teile die wichtigsten methodischen Fragen. Bei Abfassung des Buches wurden die besten älteren und neueren Werke über den Gesang berücksichtigt; ein reichhaltiges Literaturverzeichnis gibt die Quellen an, aus denen genaue, weitergehende Belehrung geschöpft werden kann.

Kleiner Liederschatz für die deutsche Jugend, besonders an höheren Lehranstalten. Enthaltend 132 unserer schönsten Lieder (mit Melodien). Zusammengestellt mit einem literar- und musikgeschichtlichen Anhang versehen von **Dr. Karl Reisert.** 5. Auflage. 12°. (XII und 176.) Freiburg, Herdersche Verlagshandlung. Gebunden in Leinwand 1 ℳ. In dem Kleinen Liederschatz ist für die Jugend, besonders die an höheren Lehranstalten, ein Büchlein geschaffen, das seiner ganzen Beschaffenheit nach für den Unterricht bestimmt und geeignet ist, dabei aber doch über die gewöhnlichen Schulliederhefte hinausgeht, so daß es gern auch bei andern Gelegenheiten, bei frohem Wandern oder geselligen Zusammenkünften benützt werden wird. Die Vorzüge des Büchleins: sorgfältige Auswahl, gewissenhafte Wiedergabe der Texte und Melodien, wertvolle literar- und musikgeschichtliche Bemerkungen, bequemes Taschenformat und schmucker Einband haben ihm schon eine weite Verbreitung gesichert und werden dies auch weiterhin tun.

Geschichte der Musik von **Dr. Karl Storck.** 2., vermehrte Auflage. 8.—12. Schlußlieferung. Stuttgart, Muthsche Verlagshandlung. Preis à Lieferung 1 ℳ. Die prächtige Geschichte der Musik von Dr. K. Storck ist mit Lieferung 8—12 in 2., vermehrter Auflage fertiggestellt. Was die Redaktion schon bei der 1. Auflage in empfehlenden Worten ausgesprochen und für die 2. Auflage in *Musica sacra* 1909, Seite 139, geschrieben hat, faßt sie in den Satz zusammen: Ein sehr empfehlenswertes, gründlich, kurz und schön geschriebenes Werk.

Das Kompendium der Kirchenmusikgeschichte von Dr. Karl Weinmann ist (wie uns gesagt wird) durch Heinrich Bewerunge auch in englischer Sprache übersetzt worden und wird auch in dieser Fassung aufklären und Nutzen stiften. Es führt den Titel: *History of Church Music. By Rev.* **Dr. Karl Weinmann.** Regensburg, Friedrich Pustet. Gebunden 2 ℳ 10 ₰.

Musikalische Kultur. Populäre Abhandlungen über Musik und ihre erzieherische Bedeutung von **Dario Saavedra.** Berlin-Leipzig, Modernes Verlagsbureau Curt Wigand. 1909. Mit einem Zitat aus Jean Paul beginnend, spricht der Autor in 8 Kapiteln auf 155 Seiten in feuilletonistischer Form über das Wesen der Musik, den Einfluß derselben auf Bildung und Sitten, das Publikum und das musikalische Kunstwerk, über Erziehung zur Tonkunst, und zwar schon des Kindes und auch in der späteren Entwicklung, über Musik in der Schule, über die Erziehung des Talentes und über das musikalische Lehrfach. In schöner Sprache und anregender Form werden die genannten Themate dem Leser vorgeführt, um ihn durch ästhetische Reflexionen zur Pflege der musikalischen Kultur aufzumuntern.

Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert von **Dr. Fritz Volbach,** Universitäts-Professor und Universitäts-Musikdirektor. Klein 8°. 200 Seiten. Preis 1 ℳ. Verlag der Jos. Köselschen Buchhandlung, Kempten und München. Die vorliegende Arbeit, die aus Vorlesungen an der Universität Tübingen hervorgegangen ist, behandelt, wie schon der Untertitel ausdrückt, die deutsche Musik nach ihren entwicklungsgeschichtlichen Grundlagen. Zugleich will sie damit die „Bedeutung der entwicklungstheoretischen Kunstgeschichte als eines der wichtigsten Mittel für das Kunstverständnis" dartun. Verfasser beginnt seine Darstellung mit Beethoven (Schubert, Weber) und den Neuromantikern (Mendelssohn, Schumann), führt uns dann zu den eigenartig reizvollen Künstlererscheinungen Brahms und Bruckners, läßt den überragenden Genius Richard Wagners an uns vor-

Digitized by Google

überziehen und schließt nach einer eingehenden Würdigung der Persönlichkeit Franz Liszts mit einer sachlich vorzüglich orientierenden Übersicht über die deutsche Musikentwicklung der jüngsten Zeit. Das Werkchen verrät ebenso gründliches wissenschaftliches Studium, wie eine tieferlebte Begeisterung für die hohe Kunst und ihre genialen Schöpfer. Besonders wohltuend berührt die vornehme Sachlichkeit und die Objektivität in der Beurteilung der verschiedenen und verschiedenartigsten Erscheinungen und Persönlichkeiten, die auch dann gewahrt bleibt, wo er auf die heißest umstrittenen Probleme der Gegenwart zu sprechen kommt. Die Darstellung zeichnet sich durch große Klarheit und Leichtverständlichkeit aus und läßt dadurch das Schriftchen zu einem anregenden und genußreichen Führer durch die Musik der letzten hundert Jahre für jeden Musikkenner und Musikfreund erscheinen.

Zengerle, Verwandlung der Vierklänge zur Auffindung modulatorischer Bahnen. J. Lang, Buchhandlung in Karlsruhe. Preis broschiert 1 ℳ 25 ₰. Dieses Werkchen ist nicht sowohl für Musiker vom Fach, als vielmehr für Musikfreunde bestimmt, die nur über ein bescheidenes Maß von theoretischen Vorkenntnissen verfügen. Es enthält auf etwa fünf Druckbogen die gegenseitigen Verwandlungen der vier wichtigsten Septimenakkorde. Nach der kombinatorisch durchgeführten Berechnung macht jeder dieser vier Akkorde 64 harmonische Schritte, was im ganzen 256 Fälle ergibt. Diese sind in einer Tabelle zusammengestellt, woraus leicht zu ersehen, welche modulatorischen Bahnen von einem gegebenen Akkorde aus beschritten werden können. Die Verwandlungen selbst gründen sich auf das akustische Prinzip, daß auf einen Akkord ein anderer folgen darf, dessen Intervalle in den Ober- und Untertönen des ersteren vorweg enthalten sind. — Jede der 256 Verwandlungsformen findet in einem angefügten Beispiele ihre Anwendung. Die den Formeln angeschlossenen Beispiele sollen die Theorie nach der praktischen Seite hin veranschaulichen. Auch lassen sich viele derselben als harmonische Motive bei Herstellung von Tonsätzen verwerten. — Im Vorworte gibt sich der Verfasser der Hoffnung hin, seine Arbeit möge dem Musikfreunde namentlich beim notenfreien Spiele in harmonischer Richtung ein willkommener Führer sein, „denn die einfachste selbstgefügte Kadenz bereitet einen höheren geistigen Genuß, als die genialste fremde Tondichtung, für deren akkordischen Bau man kein Verständnis besitzt".

An Katalogen und kleineren Broschüren liegen vor:

Die Monatschrift für Schulgesang, Verlag von G. D. Baedeker in Essen-Ruhr, Preis für 3 Hefte vierteljährlich 1 ℳ, bringt in Nr. 9 des 4. Jahrganges vom 15. Dezember 1909 nachfolgende, sehr beachtenswerte Aufsätze: Ludwig Riemann, Die musikalischen Erkennungszeichen des echten deutschen Volksliedes. Richard Münnich, Constanz Berneker. Verfügung der Kgl. Regierung zu Frankfurt a. O. über die im vorigen Jahre stattgefundenen Verhandlungen der Kreislehrer-Konferenzen über den Schulgesangunterricht. Zur Reform des Volksschulwesens in Sachsen. Kurze Mitteilungen. Beurteilungen. Schülerauffführungen. Anzeigen. — Die Nr. 10 vom 15. Januar 1910 enthält nachfolgende Artikel: Richard Münnich: Giov. Battista Pergolesi. Hermann Gutzmann: Über die Geschicklichkeit der Stimme. G. Apitz: Die segensreiche Wirkung der richtigen Atmung beim Schulgesange. Zusammenschluß der Musiklehrer an höheren Unterrichtsanstalten. H. Lüdecke: Auf natürlichem und selbständigem Wege zum bewußten Notensingen. Ernst Paul: Heinrich Schütz, Weihnachts-Oratorium. Aus Versammlungen. Kurze Mitteilungen. Beurteilungen. Anzeigen. Die Monatschrift wird herausgegeben von F. Wiedermann, Kgl. Musikdirektor in Berlin und Ernst Paul, Kgl. Seminar-Oberlehrer in Dresden.

Breitkopf & Härtel in Leipzig versendet Nr. 97—99 seiner Mitteilungen, in welchen für unsere Leser berichtet wird (in Nr. 97) über die Aufführung der dramatischen Legende „Katharina" von Edgar Tinel, dem Meister des geistlichen Musikdramas, sowie von Pergoleses *Stabat Mater*, das Gustav Schreck nach der Photographie des Originals redigiert, herausgegeben hat. In Nr. 98 werden „die Ausführungen über die Werke Ludwig von Victorias und Jakob Obrechts besonders Kirchenmusikern willkommen sein; für sie, wie für Musikforscher ist auch die Einführung in des Augsburger Kanonikus Gregor Aichingers ausgewählte Werke von Wert. Von Wichtigkeit für letztere sind die ausführlichen Ankündigungen von Musikkatalogen verschiedener ausländischer Bibliotheken und von *The Kings Musick*, eines Bandes, der über die Musiker an den Höfen der Tudor und Stuart (1460—1700) dokumentarische Aufschlüsse gibt. Das Interesse weiterer Kreise dürften die französischen und niederländischen Gesänge finden, desgleichen die fünf Bände der von La Mara herausgegebenen Musikalischen Studienköpfe". Die Mitteilungen werden von der Firma auf Verlangen gratis zugesendet. — Ein Katalog von Ernst Carlebach in Heidelberg (Nr. 310) enthält auf Seite 58—64 reiche Musikliteratur, sowie Seite 61 ff. speziell über Kirchenlied und Volkslied. — Bernhard Liebisch versendet Nr. 180 seines Antiquariatskataloges, dessen Inhalt Werke über Geschichte und Theorie der Musik, Lied und Gesang, Kirchenlied und Kirchenmusik bilden. — Leo Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburgerstrasse 14, bringt im Katalog Nr. 172 allgemeine Musikbibliographie, sowie wertvolle Musikkataloge öffentlicher und privater Bibliotheken; in Nr. 173 Musikerbiographien, Schriften von Musikern, Briefwechsel und Memoiren. — Die Kataloge von Reeves in London 83 Charing Groß Road, bieten wertvolle Werke für Musikliteratur. — Nr. 352 der C. F. Schmidtschen Bibliothek in Heilbronn a. N. bringt ein reiches Musikalienverzeichnis für Streichinstrumente ohne Pianoforte, sowie für Kontrabaß mit und ohne Pianoforte. — Gut und praktisch ausgestattet ist der Musikalienkatalog von L. Schwann in Düsseldorf über katholische Kirchenmusik: Choralliteratur, Festspiele, Kantaten, Liederbücher und verschiedene Musikalien. F. X. H.

Digitized by Google

Eine Zuschrift aus Rom.

Am 20. Februar erhielt der Redakteur dieser Blätter nachfolgenden Brief Sr. Eminenz des Kardinals Martinelli, Präfekt der heiligen Ritenkongregation, den er sogleich übersetzt und auch im italienischen Original der Öffentlichkeit übergibt.

All' Illmo e Rmo Mons. Francesco Saverio Haberl, Prelato domestico di S. S. e Presidente generale dell' Assoziacione Santa Cecilia di Germania, Ratisbona (Baviéra).

La Santità di Nostro Signore è venuta a conoscere, che particolarmente in Germania e fra i connazionali tedeschi degli Stati Uniti d' America, si va spargendo un' opinione intorno all' edizione vaticana del canto liturgico assolutamente falsa in se stessa e molto pregiudizievole alla restaurazione uniforme del medesimo canto in tutta la Chiesa. Si va cioè insinuando che il S. Padre nel pubblicare la prefata edizione non ha inteso di accogliere in essa alcuna forma speciale di ritmo, ma di lasciare ai singoli maestri di musica la facoltà di applicare alle serie di note, prese materialmente, quel ritmo che essi stimano più conveniente.

Quanto sia falsa questa sentenza si dedurrà anche dal semplice esame dell' edizione vaticana, dove le melodie sono evidentemente disposte secondo il sistema del cosiddetto ritmo libero, del quale nella prefazione del Graduale Romano si riportano e s' inculcano perfino le regole principali di esecuzione, perchè tutti vi si attengano ed il canto della Chiesa sia per tutto uniformemente eseguito. Inoltre, come è ben noto, la Commmissione Pontificia, deputata alla compilazione dei libri liturgici gregoriani, fin dal principio e con aperta approvazione della Santa Sede ha inteso espressamente di segnare le singole melodie dell' edizione vaticana in tale ritmo determinato. In fine l' approvazione data per ordine del S. Padre dalla S. Congregazione dei Riti al Graduale Romano, come si estende a tutte le norme speciali onde l' edizione vaticana è stata composta, così anche inchiude la forma ritmica delle melodie, la quale per con-

An Monsignore Franz Xaver Haberl, Hausprälat Sr. Heiligkeit und Generalpräses des Deutschen Cäcilienvereins in Regensburg (Bayern).

Sr. Heiligkeit ist zur Kenntnis gekommen, daß besonders in Deutschland und unter den deutschen Landsleuten in den Vereinigten Staaten Amerikas eine Meinung über die Vatikanische Ausgabe des Liturgischen Gesanges verbreitet werde, welche durchaus falsch in sich selbst und sehr vorurteilsvoll in betreff der einheitlichen Wiederherstellung des Gesanges für die ganze Kirche ist. Man will nämlich annehmen, daß der Heilige Vater bei der Herausgabe der genannten Edition nicht im Sinne hatte, irgendeine besondere Form des Rhythmus in ihr niederzulegen, sondern den einzelnen Lehrern der Musik es anheimgebe, den Notenreihen, materiell genommen, den Rhythmus zu geben, welchen sie für den besten halten.

Wie falsch diese Ansicht ist, kann man auch durch die einfache Prüfung der Vatikanischen Ausgabe erkennen; dort sind die Melodien offenkundig nach dem System des sogenannten freien Rhythmus angeordnet, von welchem in dem Vorwort zum *Graduale Romanum* die Hauptregeln der Ausführung dargelegt und eingeschärft werden, damit alle, welche den Gesang der Kirche pflegen, denselben auch in allen Teilen einheitlich ausführen. Überdies hat, wie wohl bekannt ist, die zur Herstellung der liturgischen Bücher des Gregorianischen Gesanges eingesetzte Päpstliche Kommission, vom Anfange her und mit offener Zustimmung des Heiligen Stuhles ausdrücklich den Willen gehabt, die einzelnen Melodien der Vatikanischen Edition in diesem bestimmten Rhythmus darzustellen. Endlich erstreckt sich die Approbation, welche auf Anordnung des Heiligen Vaters von der heiligen Ritenkongregation dem Römischen Graduale erteilt worden ist, nicht nur auf alle besonderen Anordnungen, mit denen die Vatikanische Edition hergestellt worden ist, sondern schließt auch

Digitized by Google

seguenza è inseparabile dall' edizione stessa. Per conseguenza, nella presente restaurazione gregoriana, è stato sempre ed è ancora del tutto alieno dalla mente del S. Padre e della S. Congregazione dei Riti di lasciare all' arbitrio dei singoli un così importante e sostanziale elemento, quale è il ritmo delle melodie della Chiesa.

La S. V., per la molta autorità che gode come Presidente generale della benemerita Associazione tedesca di S. Cecilia, è invitata a far conoscere a tutti i membri della prefata Associazione la presente comunicazione, esortando insieme i cultori della musica sacra a desistere da tentativi, i quali, nel presente stato degli studi archeologici, letterari e storici, non possono dare nessun serio et accettevole risultato. Essi servono solo a confondere le menti dei meno esperti e ad alienare gli animi dalla restaurazione gregoriana, quale fu intesa dal S. Padre, e quale, anche per rispetto al ritmo, non solo è accettata e con nuovi ed utili studi sempre meglio illustrata da tutti i più insigni teorici gregoriani, ma oramai praticata con pieno e consolante successo da innumerevoli scuole in ogni parte del mondo.

Tanto era mio dovere significarle per speciale incarico di Sua Santità.

Con sensi di sincera stima ed osservanza

Roma, 18. Feb. 1910.

Fr. Sebastiano Card. Martinelli.

die rhythmische Form der Melodien in sich, die also folgerichtig untrennbar ist von der Ausgabe selbst. Daher ist es bei der gegenwärtigen Gregorianischen Restauration dem Sinne des Heiligen Vaters und der heiligen Kongregation der Riten immer fremd gewesen und ist es noch, das so wichtige und wesentliche Element, das heißt den Rhythmus der Melodien der Kirche, dem Gutdünken der einzelnen zu überlassen.

Ew. Hochwürden sind eingeladen wegen des großen Ansehens, dessen Sie Sich als Generalpräses des wohlverdienten Deutschen Cäcilienvereins erfreuen, vorliegende Mitteilung allen Mitgliedern des genannten Vereins zur Kenntnis zu bringen und zugleich die Personen, welche sich mit der Pflege der Heiligen Musik beschäftigen, zu ermahnen, von Versuchen abzustehen, welche beim gegenwärtigen Stande der archäologischen, wissenschaftlichen und historischen Studien keinerlei ernstlichen und annehmbaren Erfolg bringen können. Diese Versuche tragen nur dazu bei, die Geister der weniger Erfahrenen zu verwirren und die Gemüter der Gregorianischen Restauration, wie sie der Heilige Vater beabsichtigt hat, zu entfremden. Diese Restauration ist auch in bezug auf den Rhythmus nicht nur angenommen worden und durch neue und nützliche Studien immer besser erläutert von den berühmtesten gregorianischen Theoretikern, sondern auch in die Tat umgesetzt worden mit vollem und tröstlichem Erfolge und in unzähligen Schulen in jedem Teile der Welt.

In besonderem Auftrag Sr. Heiligkeit war es meine Pflicht, Ihnen diese Mitteilungen zu machen.

Mit Gefühlen aufrichtiger Achtung und Ergebenheit

Rom, den 18. Februar 1910.

Kardinal Fr. Sebastian Martinelli.

Mit dieser pflichtschuldigen Veröffentlichung, welche auch im Cäcilienvereinsorgan erscheinen wird, erklärt der Unterzeichnete, daß er sich dem Willen und Wunsche Sr. Heiligkeit und des Kardinal-Präfekten der heiligen Ritenkongregation vollkommen unterwirft. Er hat bestimmt, daß, weder in *Musica sacra*, noch im Cäcilienvereinsorgan, die in großer Menge eingesendeten Artikel über den Rhythmus, sowie die von verschiedenen Autoren in rein wissenschaftlicher Weise über diese Materie abgefaßten Abhandlungen und Aufsätze nicht weiter erscheinen werden und ermahnt die Mitglieder des Cäcilienvereins dringend, sich dem Wunsche und der Erklärung des Heiligen Vaters gehorsam zu fügen.

F. X. Haberl.

Digitized by Google

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. ✝ **Nymphenburg,** 11. Februar 1910. Heute wurde zur letzten Ruhestätte in der Gruft des Institutes eine edle Freundin und Pflegerin der frommen Kirchenmusik getragen, das ehrwürdige Fräulein **Maria Hilaria Zankel,** Musiklehrerin im hiesigen Kgl. Mädchenerziehungsinstitut und seit 50 Jahren Organistin an der Institutskirche, geb. 29. Jan. 1841.

Mit einer anspruchslosen Bescheidenheit verband die selig Entschlafene ein großes musikalisches Talent, das sie mit rührendem Eifer und voller Hingebung in den Dienst der Kirche stellte. Den Gottesdienst durch ein würdiges, erbauendes, Andacht und Liebe atmendes Orgelspiel zu verherrlichen, war ihre Freude, ihr Stolz, ihr Ehrgeiz. Noch am Feste Mariä Lichtmeß ließ sie es sich, obschon kränklich und leidend, nicht nehmen, das Hochamt zu Ehren der Mutter Gottes zu spielen. Es war das letzte Mal. Am Morgen des Aschermittwoch empfing die edle Organistin mit vollem Bewußtsein die heiligen Sterbsakramente und sah dem Tod mit heiterer Ergebung entgegen, der sie nachmittags 4¼ Uhr, wie wir hoffen, in die Chöre des himmlischen Sions einführte. Zahlreiche Kranzspenden bezeugten die Liebe und Dankbarkeit ihrer Schülerinnen.

Requiescat in pace!

2. + **Aufführung des Oratoriums „Kinderkreuzzug" zu Trier.** Der Trierer Domchor, welcher alljährlich eine größere außerkirchliche musikalische Veranstaltung abhält, hatte sich für diesen Winter die Aufführung des preisgekrönten Oratoriums „Kinderkreuzzug" von Gabriel Pierné zur Aufgabe gestellt. Dieses Oratorium hat in wenigen Jahren einen wahren Siegeslauf durch die Konzertsäle Frankreichs, Englands und namentlich Deutschlands gehalten. Ein großer Apparat ist zur Aufführung des außergewöhnlich schwierigen Werkes erforderlich. Bei der Trierer Aufführung bestand der Kinderchor aus 70 Knaben des Domchores und 40 Schulmädchen. Der Männerchor zählte 45, der Frauenchor 65 Stimmen. Letzterer war eigens für diesen Zweck gebildet worden. Hierzu kamen 4 Solisten und ein großes Orchester von 55 Musikern: zusammen etwa 300 Mitwirkende. Das hohe Interesse, welches das Publikum dem hervorragend schönen, tief religiösen Werk entgegenbrachte, zeigte sich schon bei der Generalprobe, die vor ausverkauftem größtem Saale Triers stattfand. Das Konzert selbst fand statt am Feste der hl. Cäcilia vor einem auserlesenen Publikum. Eine besondere Freude bereitete den Mitwirkenden die Anwesenheit des Hochwürd. Herrn Diözesan-Bischofs sowie seines hohen Gastes, des Hochwürd. Herrn Bischofs von Rottenburg. Über diese Aufführung schrieb die (liberale) Trierische Zeitung u. a.: „es erübrigt uns noch festzustellen, daß Domkapellmeister Stockhausen seine unendlichen Mühen und Arbeiten bei der Vorbereitung des an alle Mitwirkenden riesige Anforderungen stellenden wunderbaren Tonkolosses durch einen vollen Erfolg belohnt gesehen hat, daß der Kinder-, Männer- und Frauenchor, das große Orchester, die Orgel wie auch die Solisten sämtlich auf der Höhe der ihnen zugefallenen Aufgaben standen. Trotz der hohen Unkosten wurde noch ein Reingewinn von 1000 ℳ erzielt. Am 16. Januar fand, wiederum vor ausverkauftem Saale, eine Wiederholung statt. Über diese berichtet die Trierische Landeszeitung:

„Durch die gestrige Wiederaufführung des Oratoriums „Der Kinderkreuzzug" führte der Domchor eine musikalische Tat ersten Ranges aus. Ein solch außerordentliches Werk muß man, um es zu verstehen und recht würdigen zu können, wiederholt hören. Die dem musikalischen Werk zugrunde liegende Handlung versetzt uns in die Zeit der Kreuzzüge, wo sich im Abendlande allgemein die Flamme hoher christlicher Begeisterung entzündete und zur Befreiung des heiligen Landes drängte. Die Berichte über einen historischen Kinderkreuzzug im Jahre 1212 hat Marzel Schwob (geb. 1867 in Chaville) zusammengestellt und poetisch verarbeitet; sie bilden die Grundlage für unsere „musikalische Legende", die Gabriel Pierné, geb. 1863 in Metz, in genialer Weise zu einem Oratorium verarbeitete. Der Aufbau des Werkes gliedert sich in vier Teile: 1. Aufbruch auf himmlisches Geheiß; 2. Wanderung der jugendlichen Pilgerschar auf der Landstraße unter Absingung kindlicher Lieder; 3. Schilderung der Ankunft am Meere, Einschiffung und Bewunderung der Meersterne, Fahrt im Mondenscheine auf ruhiger See nach dem hl. Lande. 4. Ausbruch und Schilderung des Seesturmes und Not der Schiffbrüchigen. Das Oratorium ist die Frucht zweijähriger fleißiger Arbeit Piernés und wurde preisgekrönt. Eine besondere Eigenart des Werkes ist die durchgängige Anwendung eines starken Kinderchores neben mehrstimmigen Frauen- und Männerchören bei einem vielfach besetzten starken Orchester mit Orgel beim Schlußchor. Die vierfache Gliederung des originellen Tonwerkes mit verschiedenen Handlungen und Grundideen bedingen erfinderische Tonmalerei und Vielseitigkeit in der kontrapunktischen und thematischen Bearbeitung durch den Komponisten. Daß es Pierné gelungen ist, überall die rechte Stimmung zu treffen und die Stimmungseinheit in den Szenen festzuhalten, darf man ohne Einschränkung bejahen. Dem Domchor mit seinen 300 Sängerkehlen gelang es vortrefflich, den Stimmungsgehalt dieser originellen Tonschöpfung mit Kraft und Tonfülle, mit Feinheit und seelenvoller Wärme herauszunehmen und auf die Zuhörer in wirkungsvoller Weise zu übertragen. Nach kurzem Vorspiel mit mystischen Akkorden setzen Stimmen aus der Höhe ein mit den Worten: „Wacht alle auf, zieht hin gen Jerusalem, Gott will's!" Der gemischte Chor nimmt den Gesang auf und der Erzähler (Tenor, Kammersänger Emil Pinks-Leipzig) schildert mit sonorer Stimme eindrucksvoll die allgemeine Erregung, während das Orchester sich in selbständiger Tonmalerei oder Andeutung neuer Motive ergeht. Dann kommt als weiterer Bestandteil des Chores der Kinderchor hinzu, der singt: Hört ihr die Stimmen nicht, die euch rufen! Nun mischen sich auch Tenöre und Bässe des Hauptchores

Digitized by Google

in den Gesang ein, dann der blinde Knabe Alain (Sopran, Frau Münter-Quint, Bonn) und das kleine Mädchen Allys (Sopran Fräulein Maria Lerner-Köln), das sich als Führerin anbietet. Der Kinderchor hat sich zum dreistimmigen Satze ausgewachsen; es erschallt im Wechselgesang mit den Solostimmen unter Harfenbegleitung das wundervolle Kreuzfahrerlied: „Blüten der Au, rot, weiß und blau, grüßt ihn!" Der Chor der Väter und Mütter mischt sich warnend und klagend hinein. Und so klingt der I. Teil äußerst stimmungsvoll mit dem Kreuzfahrerlied der Kinder und dem Warnungsruf der Mütter aus. Der II. Teil wurde durch ein größeres instrumentales Stimmungsbild eingeleitet. Die jugendlichen, von Flandern aus abgereisten Pilger, begegnen uns an sonnigem Frühlingsmorgen auf ihrer Wanderung auf der Landstraße, die sich durch grüne Auen an duftigem Waldsaume vorbeizieht; ein prächtiger Kinderchor mit Solistinnen im Wechsel drückt der ganzen Szene ihren reizvollen Charakter auf: das Lied lautet: Gingen einst im Walde drei Kinder zart und klein, trafen am Weg so gar balde unser lieb Kind Jesulein. Der III. Teil entwickelt sich unter allmählicher Verwendung des ganzen Chores zu einem achtstimmigen Chorsatze von prachtvollem Glanze. Besonderen Reiz erhält des Ganze durch die Verbindung von Männerchor und Kinderchor. Das Meer mit all seinen Reizen, Stürmen und Gefahren nützte der Komponist zu immer höherer Steigerung der Stimmung und leitet dann den IV. Teil mit einer plastisch gehaltenen Schilderung des Seesturmes ein; nicht allein die Chöre, sondern auch das Orchester leistete hier hervorragendes. Zunächst macht sich hier das wogende Meer-Motiv geltend, dann treibt und peitscht der Sturm das Meer; wir glauben das Gurgeln des Wassers, das Zerreißen der Segel und die fieberhaft beschäftigten Matrosen zu hören. Besonders dankbar ist hier der Matrosenchor. Es vereinigen sich die Kinder-, Männer- und Frauenstimmen zu einem gewaltigen Chor und unter den Klängen des Kreuzfahrerliedes und des *Alleluja* ziehen die Kinder ein ins Land der Hoffnung und Erlösung, „wo himmlische Rosen aus Erdenschmerzen blühen". Der Eindruck des Schlußchores ist überwältigend. Der Domchor hat mit dieser Aufführung seiner Geschichte ein neues Ruhmesblatt zugefügt. Es war eine Riesenarbeit, die vielen Chöre einzustudieren. Herr Domkapellmeister Stockhausen hat mit zäher Ausdauer und kunstverständigem Einstudieren das schöne Werk in liebevoller Hingabe an die edle Kunst so gefördert, daß es in vollendeter Form aufgeführt werden konnte. Trotz der langen und anstrengenden Chöre wurde bei reiner Intonation und verständlicher Aussprache — von einer kurzen Schwankung im 1. Teil abgesehen — musterhaft Ton bis zum Schluß gehalten. Kammersänger Emil Pinks ist ein Künstler mit großer, klangvoller, gutgeschulter Stimme, der in kunstverständiger Weise sein schönes Organ zur Geltung zu bringen weiß; auch einem starken Orchester und Chor gegenüber, weiß er sich Geltung zu verschaffen. Auch die beiden Damen, Frau Münter-Quint, die die Partie des Alain sang und Frl. Maria Lerner (Allys) haben sich ihrer Aufgabe mit Verständnis und Geschick entledigt. In dem großen Saale hätten die Stimmen zuweilen bei schärferer Aussprache etwas stärker hervortreten dürfen gegenüber dem begleitenden Orchester. Die Baßpartie des alten Seemannes trug Herr Roddewig recht natürlich und wirkungsvoll vor. Die Harfe war bei Herrn Theodor Allekotte-Köln in guten Händen und Herr Boslet-Trier spielte präzise die Orgelpartie. Das dichtbesetzte Haus spendete reichlich den verdienten Beifall." J. R.

3. Inhaltsübersicht von Nr. 2 des Cäcilienvereinsorgans: Vereins-Chronik: Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins München-Freising in Fürstenfeldbruck; Kirchenmusikalische Aufführungen in der Herz Jesukirche in Dresden-Johannstadt; Programm des Kirchenchores Geisenfeld zur Primizfeier in Aiglsbach und Weihnachtsprogramm; Prag, Oberhirtliche Bestätigung des Diözesanpräses und Vizepräses; Jubiläumsfeier des Stift Hauger Kirchenchores in Würzburg; Jahresbericht des Kirchenchores Prägraten; Basel, Chordirigentenjubiläum; Kirchenmusikalische Aufführung des Cäcilienvereins zu St. Elisabeth in Stuttgart; Eröffnung der Kirchenmusikschule in Regensburg; Weihnachtsprogramm des Kirchenchores *ad S. Barbaram* in Altwasser. — Rundschau der deutschen kirchenmusikalischen Zeitschriften vom August mit September 1909. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Fr. Moißl zum Professor an der staatlichen Lehrerbildungsanstalt in Graz ernannt; Das Violoncello von Paganini; Mich. Hallers 70. Geburtstag; Bruch, Wessobrunner Gebet; Joh. Schulte, Nachfolger Cohens in Cöln; Redaktionsnotizen. — Inhaltsübersicht von Nr. 2 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 2, sowie Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 257—264, Nr. 3791—3806a.

4. Inhaltsübersicht von Nr. 3 der *Musica sacra:* Porträt von † Karl Pustet. — Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: A. Braun; N. Kubát; J. Quadflieg: W. J. Reyniers; J. Schulz; P. H. Sattner; Jos. Vranken; H. Bäuerle; A. Chlondowski; A. Müller; Jos. Scheel; P. Sinzig. — Vom Bücher- und Musikalienmarkte: I. S. Breu; A. T. Böhm; Br. Dost; Gerhardt; E. Wagner; M. J. Schäfer; J. J. Veith; Jos. Stein; II. E. Adler; P. F. Böser; Mohrs Cäcilia; Julius Eggs; Alex. Eisenmann; E. Feuchtinger; Leop. Heinze-W. Osburg; K. Locher; Dr. L. Schiedermair; A. Müller; Th. Paul; E. Peltzer; Dr. K. Reisert; Dr. K. Storck; D. Saavedra; Dr. F. Volbach; Dr. K. Weinmann; Zengerle; Monatschrift für Schulgesang; verschiedene Musikkataloge. — Eine Zuschrift aus Rom (italienisch und deutsch). — Vermischte Nachrichten: Maria Hilaria Zankl †; Aufführung des Oratoriums „Kinderkreuzzug" zu Trier; Inhaltsübersicht von Nr. 2 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 3.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.

Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1910. **Regensburg, am 1. April 1910.** **Nr 4.**

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebnng und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XXXXIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen (48 Seiten) werden in der ersten Jahreshälfte versendet. Der Abonnementpreis des 43. Jahrgangs 1910 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: Johann Bill; Mich. Haller; Ph. Kempf; Don Giovanni Pagella; Adolf Scorra; Mieczyslaw Surzynski; Fr. Xav. Witt-Fr. Xav. Engelhart. — Im Lesezimmer: Vom deutschen Kirchenlied. Von Prof. Dr. Hermann Müller-Paderborn. — *Organaria:* Robert Fuchs; Gustav Hägg; S. de Lange; Felix Nowowiejski; V. F. Skop; M. Surzynski; Johann Diebold; Jos. Callaerts; Joseph Jongen (2); Gustav Erlemann; Ludw. Hartmann. (Schluß folgt.) — Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik. (Fortsetzung folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Eine kirchenmusikalische Abteilung an der K. K. Musikakademie in Wien; Jahresbericht der vereinigten Kirchenchöre Stift Haug, Kgl. Hofkirche und Marienkapelle in Würzburg; Die Pflege der Kirchenmusik in der Diözese Trier. — Inhaltsübersicht von Nr. 3 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 4.

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

Von der Messe Op. 12 von **Joh. Bill**[1]) ist eine 2. Auflage erschienen. Über die erste, die unter Nr. 1648 bereits Aufnahme in dem Cäcilienvereins-Katalog gefunden hat, referierte mit dem Unterzeichneten noch Mich. Haller. Er bemerkte: „Daß man auch zweistimmig thematisch und polyphon, abwechslungsreich, ohne viele harmonische Modulation mit entsprechendem Ausdruck komponieren kann, beweist diese Messe. Der Sopran überschreitet nicht das *f*, der Alt geht häufig bis zum *c*. Das Hauptthema ist im *Sanctus* durch Achtelnoten und Triolen beweglicher gestaltet, bedarf daher an dieser Stelle einer ruhigen, sorgfältigen Ausführung."

Hallers Op. 7a, Messe für zwei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung (Cäcilienvereins-Katalog Nr. 312) liegt in 35. und 36. Auflage vor.[2])

Ph. Kempf, Op. 2. Messe. Der Mangel des Jahres der Publikation zwingt den Referenten zur wiederholten Erklärung (Nr. 1, Seite 1), diese an und für sich gute Messe für gemischten vierstimmigen Chor hier nur anzuzeigen.[3]) Würde sie auch für den Cäcilienvereins-Katalog eingesendet worden sein, so hätte die Zusendung an Referenten statutengemäß verweigert werden müssen.

Die gleiche Bemerkung muß für das Op. 56a von **Don Giov. Pagella** gelten.[4])

---

[1]) *Missa in hon. B. M. V. sub Titulo: „Consolatrix afflictorum"* ad duas voces aequales cum Organo. Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 2 Stimmen à 20 ₰.

[2]) *Missa tertia* ad duas voces aequales comitante Organo. Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmen à 20 ₰.

[3]) *Missa in hon. S. Elisabethae de Turingia* ad quatuor voces mixtas. Ravensburg, Fr. Alber. Ohne Jahreszahl. Preis unbekannt.

[4]) 6 *Responsori o Motetti per la Settimana Santa* a tre voci miste (C. T. B.). 1. *Tristis est anima mea.* 2. *Ecce vidimus eum.* 3. *Eram quasi agnus.* 4. *Vinea mea electa.* 5. *Caligaverunt.* 6. *Plange quasi virgo.* Turin, Libreria Salesiana Editrice, Via Cotolengo 32. Partitur 3 Lire. Diese Responsorien sind Herrn Kanonikus Mich. Haller gewidmet. Die Partitur ist lobenswerterweise auf 3 Liniensysteme verteilt und für die allerschwächsten Dirigenten, die nicht einmal drei Notensysteme lesen können, mit einem Klavierauszug versehen. Es ist viel rhythmisches Leben in diesen 6 Responsorien enthalten; der Dirigent muß sorgfältig bedacht sein, die Bewegung zu regeln und den religiösen Ausdruck zu finden und in der Ausführung mitzuteilen. Wie aus den Textanfängen zu ersehen ist, sind vom Gründonnerstag nur das 2. und 3. Responsorium der 1. und das 1. Responsorium der 3. Nokturn, vom Charfreitag das 3. Responsorium der 1. und das 3. Responsorium der 3. Nokturn, vom Charsamstag

Digitized by Google

Die Messe zu Ehren des heiligstens Herzens Jesu für vierstimmigen gemischten Chor von **Adolf Scorra** ist einfach und sehr sauber gearbeitet.[1]) Daß aber das *Credo* nicht mehrstimmig komponiert worden ist, mußte auch auf dem Titel angegeben werden. Der Umfang des Sopran und Tenor ist mäßig; keine Stimme geht über *f* hinaus. (Tenor nur einmal *g*.) Auch für schwächere Chöre, deren Einzelstimmen doch einigermaßen polyphone Schulung haben und nicht immer auf rhythmisch arme Harmonie angewiesen sind, ist die Messe sehr empfehlenswert.

Das *Requiem* von **Mieczyslaw Surzynski** für vier Männerstimmen mit Orgelbegleitung für die Sequenz,[2]) jedoch ohne das Responsorium *Libera* macht einen trefflichen Eindruck durch den wohlüberdachten Wechsel zwischen homophonem und leicht polyphonem Stile. Die Sequenz ist für jeden Vers musikalisch durchgeführt, meist in Unisono des Männerchores oder im Wechsel der Tenöre und Bässe und auch leichtem vierstimmigem Satze. Wenn der Dirigent für frische Deklamation sorgt, so werden die 19 Strophen ohne Schwierigkeit und mit Freude vorgetragen werden. Das *Requiem* wird viele Freunde finden und verdient sie auch.

Die lauretanische Litanei von **F. X. Witt**[3]) in der Bearbeitung von drei Frauenstimmen mit Orgel ist im Cäcilienvereins-Katalog zuerst unter Nr. 596 verzeichnet und erlebte bereits drei Auflagen. Die vorliegende Ausgabe, Op. 16c, ist von **F. X. Engelhart** ergänzt und umgearbeitet worden. Derselbe bemerkt dazu: „Die vorliegende *A*-dur-Litanei wurde vom Unterzeichneten um einen ganzen Ton tiefer geschrieben, 1. weil sie für Knabenstimmen entschieden zu hoch oder vielmehr zu anstrengend war; 2. weil man auch von Frauenchören darüber klagen hörte, daß sie an vielen Stellen ermüde, namentlich beim *Regina*, wo keine einzige Pause angebracht ist und der 1. Sopran durchwegs in der oberen Lage sich bewegt. Diese und noch andere Stellen wurden unbeschadet der Original-Melodien für bequemere Ausführung abgeändert. Möge diese melodiöse Litanei auch in diesem abgeänderten Gewande recht viele Ausführungen erleben! *Soli* und *Tutti* können je nach der Besetzung der Stimmen ad lib. eingetragen werden." F. X. H.

Im Lesezimmer.

Vom deutschen Kirchenlied.

Von Professor Dr. Hermann Müller, Paderborn.

I.

Bei Gelegenheit der 18. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins (20.—22. Juli 1908 zu Eichstätt) wurde auf den Antrag des Schreibers dieser Zeilen hin eine wissenschaftliche Kommission, zunächst auf ein Jahr, eingesetzt. Ihr Zweck sollte die „Hebung und Förderung der wissenschaftlichen Arbeiten auf den mannigfachen Gebieten des Vereins“[4]) sein. Unter den Gebieten, die der Cäcilienverein zu pflegen und zu bebauen hat, nimmt zweifellos das deutsche Kirchenlied nicht den letzten Platz ein. Die Erwägung, daß das deutsche Kirchenlied auch in den Reihen des Cäcilienvereins besondere Liebe und besonders treue Arbeit erfordere, war sogar neben anderen Gedankenreihen maßgebend für den Entschluß, den oben mitgeteilten Antrag zu stellen. Wir deut-

---

das 3. Responsorium der 1. Nokturn komponiert. Auch ist bemerkt, daß diese Kompositionen sich besonders für die in Italien sehr verbreitete Nachmittagsandacht der schmerzhaften Mutter Gottes *(Desolata)* oder auch für die drei Todesstunden Jesu *(tre ore di agonia)* geschrieben worden sind. Für den streng liturgischen Gebrauch sind die musikalisch schönen Nummern daher weniger geeignet, da sie ausgeprägten Charakter dramatisch religiöser Musik bekunden.

[1]) Op. 11. Düsseldorf, L. Schwann. 1910. Partitur 80 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰.

[2]) Op. 43. *Missa pro Defunctis* quatuor vocibus virilibus comitante Organo Sequentiam concinenda. Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Partitur 1 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[3]) *Litaniae Lauretanae.* Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Partitur 1 ℳ 40 ₰, 3 Stimmen à 20 ₰.

[4]) Vergl. Cäcilienvereinsorgan 1908, 112; Germania vom 24. Juli 1908. In dem zuletzt genannten Referat ist offenbar statt „Eichstätter Drache“ zu lesen „Eichstätter Domchor“; ferner ist wohl bei „mächtigste und einflußreichste Organisation“ das Wort „kirchenmusikalische“ durch Versehen ausgeblieben.

Digitized by Google

schen Cäcilianer brauchen sicherlich auf dem Felde des deutschen Kirchengesanges eine intensive literarische Arbeit. Auch eine im eigentlichen Sinne gelehrte Arbeit. Auf die Begründung dieser Anschauung soll hier nicht weiter eingegangen werden. Jedenfalls war man sich in Eichstätt über die Sache klar. Denn bei der Zusammensetzung der wissenschaftlichen Kommission ist auch die Rücksicht auf das deutsche Kirchenlied von Einfluß gewesen.[1])

Der Monat Mai 1909 schenkte uns die Wiener „Haydn-Zentenarfeier verbunden mit dem III. musikwissenschaftlichen Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft". Unter den vielen Musikern, die damals in der schönen Kaiserstadt an der Donau zusammenkamen, befand sich auch eine Anzahl von Mitgliedern des Cäcilienvereins. Inmitten der ungezählten Festlichkeiten und wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen dieses prachtvollen Kongresses suchten und fanden schließlich die Mitglieder der wissenschaftlichen Kommission[2]) des Cäcilienvereins außer mancherlei Beratungen privaten Charakters doch noch Zeit zu einer offiziellen Sitzung. In dieser Sitzung wurde u. a. einstimmig der Beschluß gefaßt, der nächsten Generalversammlung des Cäcilienvereins die folgende Resolution zu unterbreiten:

„Der Allgemeine Cäcilienverein wird ersucht, die wissenschaftliche Kommission zu beauftragen, sich mit dem hochwürdigen Episkopat des deutschen Sprachgebietes in Verbindung zu setzen, damit event. die Schaffung einer kleinen Sammlung von vielleicht 25 deutschen Kirchenliedern ermöglicht werde, die überall in demselben Texte und nach derselben Melodie gesungen werden können."

In den Tagen vom 2.—4. August 1909 fand zu Passau die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins statt. Die in Eichstätt vorläufig für ein Jahr eingesetzte wissenschaftliche Kommission wurde in Passau zu einer ständigen Einrichtung umgewandelt. Sie soll ein ständiger Ausschuß für den wissenschaftlichen Betrieb der Kirchenmusik sein und aus 6 Mitgliedern bestehen. Als Arbeitsgebiete sind folgende 6 Sparten in dem betreffenden Beschlusse aufgeführt: 1. Choralwissenschaft; 2. Polyphonie; 3. Kirchenlied in der Volkssprache; 4. Orgel; 5. Kirchliche Instrumentalmusik; 6. Ästhetik der Kirchenmusik. Man sieht, daß dem Kirchenlied in der Volkssprache eine Heimstätte in dieser wissenschaftlichen Korporation dargeboten ist. Wichtiger aber ist für den Augenblick der Umstand, daß die von den Kommissionsmitgliedern zu Wien gefaßte und oben mitgeteilte Resolution bezüglich einer kleinen Sammlung deutscher Kirchenlieder von der Passauer Generalversammlung einstimmig angenommen wurde,[3]) und zwar „mit allgemeiner freudiger Zustimmung."[4]) „Wer wollte nicht wünschen, daß wir deutsche Katholiken, wenn wir aus allen Gauen unseres Vaterlandes um das Grab des heil. Petrus in der Peterskirche uns versammeln oder bei sonstigen Anlässen unsern religiösen Gefühlen im Liede Ausdruck verleihen wollen, wenigstens ein paar Gesänge ganz gleichmäßig singen können? Einstweilen ist das unmöglich."[5])

II.

Der Passauer Beschluß bezüglich der Schaffung einer kleinen Sammlung von deutschen Kirchenliedern, die in allen Bistümern des deutschen Sprachgebietes in demselben Text und nach derselben Melodie gesungen werden könnten, hat weithin ein freudiges Echo geweckt. Der Gedanke selbst ist keineswegs neu. Bernhard Schäfer, damals noch Professor der Theologie in Münster, schrieb bereits 1891 sein bekanntes Buch „Einheit in Liturgie und Disziplin für das katholische Deutschland!"[6]) Darin liest man (S. 50): „Unseres Wissens hat Meister zuerst den Gedanken von einem allgemeinen deutschen Gesangbuche ausgesprochen. Bäumker glaubt mit Recht, daß die Erreichung dieses Zieles durch die Cäcilienvereine ermöglicht werde. Man sollte sich über einen Kern von 150—200 Liedern verständigen, die einen gemeinsamen Stock von sämtlichen offiziellen Gesangbüchern bilden, während die speziellen Bedürfnisse der einzelnen Bistümer ähnlich wie im Brevier und Missale in einem Anhange oder Proprium berücksichtigt werden könnten. Die Errei-

[1]) Vergl. auch die Notiz von W. St(ockhausen) in der Trierer Landeszeitung vom 25. Juli 1908: Cäcilienvereinsorgan 1908, 119.

[2]) Ein Herr war leider verhindert gewesen, zu erscheinen.

[3]) Vergl. Die Kirchenmusik 1909, 174f.

[4]) Germania vom 6. August 1909, 2. Blatt.

[5]) Märkisches Volksblatt (Iserlohn), 7. August 1909, 2. Blatt.

[6]) Münster, Theissing.

Digitized by Google

chung dieses schönen Zieles liegt sicher im Bereich der Möglichkeit und ist vielleicht nicht einmal so schwer." Man sieht sofort, daß das Ziel des Passauer Beschlusses viel, viel bescheidener ist als das, was B. Schäfer hier als möglich bezeichnet. Man hat in Passau absichtlich eine verhältnismäßig sehr kleine Anzahl von Kirchenliedern gewünscht, um eine Minimalgrenze zu bezeichnen. Sollte es möglich sein, darüber hinauszukommen: desto besser. Auch der Weg zum gewünschten Ziele ist bei B. Schäfer etwas anders, als man in Passau beschloß. Die „wissenschaftliche Kommission" bestand eben damals im Cäcilienverein noch nicht. Aufgabe der genannten Kommission wird es sein, dafür zu sorgen, daß der Plan nicht im Sande verläuft. An Interesse für diese Bestrebungen fehlt es keineswegs. Aus dem Rheinlande und aus Schlesien, aus Norddeutschland und aus Österreich sind uns zustimmende Äußerungen bekannt geworden.

III.

Am eingehendsten hat sich, wenn wir recht wissen, Dr. Hugo Löbmann (Leipzig) mit dieser geplanten Neuausgabe eines kleinen deutschen Gesangbuches beschäftigt. Seine Ausführungen sind im Cäcilienvereinsorgan 1909, Seite 125–129 und 137–140 veröffentlicht. Nachdem einmal der Passauer Antrag meinen Namen bekommen hat, darf ich wohl in besonderer Weise meiner Freude über die Worte Löbmanns Ausdruck geben. Die Gründe, die Löbmann für unsern Antrag anführt, sind richtig und durchschlagend. Sie lassen sich noch erheblich verstärken. Man denke an deutsche Pilgerfahrten nach Rom oder Lourdes oder Jerusalem, an Katholikenversammlungen, an die Tagungen katholischer Lehrer, katholischer Kaufleute, ja selbst der — katholischen Kirchenmusiker. Gibt es denn auch nur ein einziges deutsches Kirchenlied, das bei unseren großen Cäcilienvereins-Versammlungen von der gesamten Korona der zusammengeströmten deutschen Kirchenmusiker mit denselben Worten nach derselben Weise gesungen werden könnte? Die Ursachen dieser wahrhaft beklagenswerten Erscheinung sind sehr zahlreich. Ich mag nicht an die heikle Aufgabe gehen, sie darzulegen oder gar des Näheren zu untersuchen. Aber versuchen wollen wir, ein klein wenig zu bessern, wenn und solange es noch möglich ist, zu bessern. Das Übel wird schlimmer; die Zersplitterung wird größer. „Man muß bessere Zeiten schaffen, nicht abwarten", hat einmal ein englischer Kardinal gesagt.

Was die Auswahl der in die kleine Sammlung aufzunehmenden Lieder angeht, so fordert Löbmann zunächst den deutschen Meßgesang „Hier liegt vor deiner Majestät". Und unseres Erachtens fordert er ihn durchaus mit Recht. Man mag über und für und gegen diesen deutschen Meßgesang sagen, was man will: er läßt sich einfach nicht umgehen. Es freut uns, daß Löbmann diese deutsche Singmesse nicht allein als „notwendiges Übel" ansieht, sondern daß er ernstlich darauf hinweist, man müsse auch nach der musikalischen Seite hin diesem Meßgesange Gerechtigkeit zuteil werden lassen. In bezug auf die Verketzerung mancher Melodien ist man überhaupt vielfach zu weit gegangen. Das gilt von den deutschen Gesängen ebensogut wie von den lateinischen. Es ist erfreulich, daß man allmählich anfängt, ruhiger zu urteilen. Wir verstehen es sehr wohl, daß man zu Anfang der kirchenmusikalischen Bewegung, die in den sechziger und siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts einsetzte, hie und da über das Ziel hinausschoß. Es wäre wunderbar, wenn es anders gewesen wäre. —

Außer diesem deutschen Meßgesang „Hier liegt vor deiner Majestät" schlägt Löbmann noch andere Gesänge vor. So das „Heilig, heilig, heilig" und das „Wir beten an". Ferner als Predigtlied „Komm, Heil'ger Geist". Man gestatte uns hier eine Bemerkung. Vielleicht empfiehlt es sich, wo wir deutsche Lieder haben, die nichts anderes sind als rhythmisierte Übersetzungen liturgischer Hymnen, diesen deutschen Liedern genau die Melodie der Vatikanischen Choralausgabe zuzuteilen. Ich denke z. B. an die Übersetzung des *Pange lingua*, des *Veni Creator*. Man könnte ja schließlich, um die Aufnahme dieser Texte zu ermöglichen, etwas über die Zahl 25 hinausgehen.

Löbmann empfiehlt weiterhin das „Großer Gott, wir loben dich". Ich erkenne die Schwierigkeiten gerne an, alle melodischen Varianten dieses Gesanges unter einen „Hut" zu bringen. Aber ich möchte auch dringend für die Aufnahme dieses Gesanges stimmen. Was man stellenweise als freirhythmische Übertragung des choralen *Te Deum* zu sehen und — zu hören bekommt, kann ernsthaft kaum in Betracht kommen.

Unter den Marienliedern nennt Löbmann an erster Stelle das Lied „Maria zu lieben". Ich freue mich, auch hier mein volles Einverständnis aussprechen zu können. Es gehört ebenso sicher in die Sammlung wie das „Großer Gott". Und es ist sehr wahr, was Löbmann bezüglich des im

Digitized by Google

Kirchenlied stellenweise so verlästerten Tripletaktes schreibt. Es kommt alles auf den Vortrag an. Eine alleinseligmachende Taktart gibt es im deutschen Kirchenliede nicht.

Die übrigen Vorschläge Löbmanns übergehe ich einstweilen. Wir werden ohnehin über diese Dinge noch öfter zu reden haben. Einen prinzipiellen Gedanken möchte ich aber hier beifügen. Meines Ermessens ist im allgemeinen bei der Wahl des Textes und der Melodie der „25" eine möglichst genaue historische Feststellung der ursprünglichen Fassung von Wort und Weise unerläßlich. Wo die Melodie allerdings durch die Vatikana fixiert ist oder fixiert wird, mag man eventuell gut tun, die vatikanische Singweise als Norm zu nehmen; so vielleicht beim *Creator alme siderum* u. dergl.

IV.

Nun stehe ich schon mitten in der Frage nach der Auswahl der „25". Und wir wissen noch gar nicht, ob es überhaupt möglich sein wird, diesen „schönen Traum eines ganz kleinen Einheitsgesangbuches für Deutschland aus dem Wolkenmeer der idealisierenden Fantasie in die rauhe Wirklichkeit herabzuziehen. Um wenigstens einen schmalen Schritt voranzukommen, lade ich hiermit die in Betracht kommenden Kreise, zumal die Theologen und die Kirchenmusiker Deutschlands, ein, dem hier erörterten Plane ihre Aufmerksamkeit zu widmen. Wir bitten, alle Äußerungen der Fach- wie der Tagespresse, ferner schriftliche Gutachten, Vorschläge usf. an unsere Adresse (Paderborn, Theologische Fakultät) gelangen zu lassen. Es soll also, wie man sieht, eine Art Sammelstelle eingerichtet werden, wo das Material aufgespeichert und geordnet wird. Von hier aus wird das gesammelte Material, gesichtet und durchgearbeitet, der wissenschaftlichen Kommission des Cäcilienvereins unterbreitet werden. Diese bietet in ihrer Zusammensetzung die volle Gewähr dafür, daß die Frage nach wissenschaftlichen Normen objektiv, ohne Engherzigkeit und fachgerecht mit dem wünschenswerten Ernste behandelt wird. Sache der wissenschaftlichen Kommission wird es dann sein, sich mit dem Hochwürdigsten Episkopate in Verbindung zu setzen, ihm bestimmte greifbare Vorschläge vorzulegen und ihn um die Förderung und definitive Regelung der Angelegenheit zu bitten. So haben wir uns vorderhand die Sache zurechtgelegt. Wir schließen diese Bemerkungen einstweilen mit dem Worte Stauffachers (Wilhelm Tell, 2. Aufzug, 2. Auftritt):

„Ist einer, der es anders weiß, der rede!"

(Aus „Die Kirchenmusik" 1910, Nr. 1.)

Organaria.

Bei Schott Frères in Brüssel oder Otto Junne in Leipzig sind 1909 neue Kompositionen moderner Meister für Orgel erschienen, von denen nachfolgende der Redaktion zur Besprechung zugesendet wurden:

Robert Fuchs, Präludium und Fuge *(Des-dur)* Preis 1 ℳ 50 ₰. Das Präludium bewahrt den Charakter des Instrumentes aufs beste; die Fuge hat ein ausdrucksvolles Thema, das interessant und kunstgerecht durchgeführt ist. Ein guter Organist wird vorausgesetzt.

Gustav Hägg, Op. 34. *Adagio* für Orgel und Violine. Preis 1 ℳ 20 ₰. Für liturgische Zwecke eignet sich die Komposition nicht gut; bei einem Orgelkonzert wird sie treffliche Dienste leisten und von schöner Wirkung sein.

S. de Lange, Op. 92. Nr. 1. Präludium und Fuge. Preis 2 ℳ 50 ₰. Ein Meisterwerk für eine moderne Orgel, das gute Beherrschung der Technik und der Registrierung voraussetzt; besonders imponiert die Fuge und deren Durchführung.

Felix Nowowiejski, Op. 31. Nr. 1. Dumka (Klagelied). Preis 1 ℳ. Rhythmische Mannigfaltigkeit, reiche Abwechslung in der Registrierung einer dreimanualigen Orgel sichern dem ernsten, aber ziemlich schwierigen Werke tiefen Eindruck.

V. F. Skop, Op. 55. Legende für Orgel, Violine, Viola und Cello. Partitur 3 ℳ, Violine 1 ℳ 50 ₰, Viola und Cello je 50 ₰. Für Orgelkonzerte, bei Kollaudationen sehr passend, eindrucksvoll, aber schwierig.

M. Surzynski, Op. 38. Improvisationen über ein altes polnisches Kirchenlied. Preis 1 ℳ 50 ₰. Der Komponist ist Professor und Organist an der Philharmonie zu Warschau und hat in vorliegenden Improvisationen ein schönes Talent für ernsten Orgelstil mit moderner Technik kundgegeben.

Als Ergänzung der Besprechung, welche dem dritten Bande von **Joh. Diebolds** „Orgelstücken moderner Meister" in Nr. 2, Seite 22, durch W. Briem zuteil geworden ist, teilt die

Digitized by Google

Redaktion mit, daß für die Nummer 38 von G. M. Dethier die Violinstimme, für Nummer 39 von Joh. Diebold die Violin- und Violoncellostimme, für Nr. 44 von E. Lany die Violin- und Violastimme, für Nr. 45 von V. F. Skop die Violin-, Viola- und Violoncellostimme zu billigen Preisen in schöner Autographie erschienen sind.

Jos. Callaerts. Nachgelassene Werke. a) *Cing Pièces pour Orgue.* 3 *Versets de Procession, Melodie, Meditation, Capriccio, Fantaisie.* Preis 2 ℳ. b) *Album de trente Transciptions d' oeuvres de maîtres classiques et modernes pour Orgue. (Oeuvres posth.)* Brüssel, Schott Frères.

Joseph Jongen. *Trois pièces pour Harmonium.* 1. *Prière du Matin.* 2. *Angelus.* 3. *Prière du soir.* 1909. Preis 2 Frcs. Referent hat sich auf der Orgel der Cäcilienkirche die Orgelsätze von Callaerts von einem Meister der Orgeltechnik vorspielen lassen und konnte denselben weder kirchlichen noch musikalischen Geschmack abgewinnen, obwohl der 1901 verstorbene Organist an der Kathedrale in Antwerpen (dortselbst geboren am 11. August 1830) seine Studien unter Lemmens und Peter Benoit gemacht hatte. Sie sind wohl schwierig, aber inhaltsleer. Besser, aber mehr für Harmonium sind die 3 Stücke von Jos. Jongen.

Bei Schwann in Düsseldorf erschienen:

24 kurze Orgelstücke (Vor-, Zwischen- und Nachspiele) in sämtlichen Dur- und Molltonarten für Orgel von **Gustav Erlemann**, Direktor der Kirchenmusikschule in Trier. Op. 33. Preis unbekannt. Einfach, musikalisch korrekt und lehrreich für die Anfänger im Orgelspiel.

Ludwig Hartmann, Op. 8. Zwei Fantasien für Orgel. Erlangen und Leipzig, A. Deichert (Georg Böhme). Preis 1 ℳ 50 ₰. Über den Choral: „Allein zu dir, Herr Jesu Christ", ist die erste Fantasie im einfachsten Stile gehalten und auch mit der zweiten Fantasie schon mittelmäßig gebildeten Orgelspielern eine dankbare Nummer in *E*-moll und *D*-moll. F. X. H.

(Schluß folgt.)

Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik.

Unter diesem Titel erschien genau vor 40 Jahren eine Broschüre, deren Autor nicht angegeben war, als „dritte Vereinsgabe" des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins für das Jahr 1870. Wer die im Jahre 1866 im ersten Jahrgang erschienenen „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik" vom † F. X. Witt gelesen hatte, konnte nicht im Zweifel sein, daß der Verfasser Witt selbst gewesen ist. Die Ausdrucksweise, die Kritik, die Beispiele und die ganze Haltung der Broschüre ließen den großen Reformator erkennen, der mit unnachsichtlicher Schärfe, aber mit sachlichen Argumenten und idealen Gedanken bemüht war, den am 16. Dezember 1870 durch Päpstliches Breve Pius' IX. bestätigten Cäcilienverein zu gründen, für dessen Zustandekommen Witt seine reichen geistigen Gaben und seine physischen Kräfte ganz allein verwendet hat.

Das Aufsehen, das die 52 Seiten starke Broschüre in der literarischen und musikalischen Welt hervorrief, war ein außerordentliches. Vorwürfe über Selbstüberhebung, Stolz, Eigenlob, Mangel an praktischer Erfahrung, Rücksichtslosigkeit, Mangel an Klugheit, Nächstenliebe, an Nachsicht usw. hagelten auf den anonymen Verfasser nieder, der im Vorwort doch ausdrücklich erklärt hatte, daß er durch die Natur der Sache den Namen nicht nenne, weil er gezwungen sei, fast nur von sich zu reden."

Seit Dezennien ist die Broschüre im Buchhandel vergriffen; der Verleger Pustet und der jetzige Nachfolger Witts als Generalpräses sind wiederholt aufgefordert und gebeten worden, die Arbeit Witts neu zu edieren. Ein bloßer Wiederabdruck widerstrebte den Anschauungen des nunmehrigen Herausgebers. Nach 40 Jahren aber glaubte derselbe einen Mittelweg einschlagen zu sollen. Er läßt also nach dem schon im Vorwort zur ersten Auflage ausgesprochenen Willen Witts das Original unverändert abdrucken, wird aber bei einzelnen Paragraphen, sei es in Fußnoten oder im Kontext, Erweiterungen, Zusätze und Erklärungen aus der eigenen Erfahrung und Praxis beifügen, ohne das Wesen und den Hauptinhalt des Wittschen Originals zu mißbilligen oder zu verändern.

Vorwort.

„Der Verfasser dieses Schriftchens wollte dasselbe drucken lassen, ohne auf den Allgemeinen Deutschen Cäcilienverein Rücksicht zu nehmen. Da das Manuskript mehreren Herren vorgelegt wurde, so meinten diese, da der Vereinspräsident sich in peinlicher Verlegenheit wegen der Vereinsgabe pro 1870 befand, weil die Preisschrift sich nicht

Digitized by Google

erledigen ließ,[1]) selbe dürfte sich auch als Vereinsgabe eignen. Damit war der Verfasser zufrieden unter der einen Bedingung, daß an dem Schriftchen nicht ein Wort geändert werde. Man hatte nämlich einige Änderungen verlangt. Somit ist für alle allenfallsigen Irrtümer, Schärfen etc. der Verfasser allein verantwortlich, nicht der Verein.

Der Grund aber, weshalb ich diese Forderung stellte, ist: Sollte ich irgendwie irren, so würden die Mitglieder des Vereins schon selbst das Wahre, Richtige herausschälen, somit den Inhalt sich zurechtlegen und modifizieren können. Damit tröstet sich der Verfasser; denn, wenn es je ein schwieriges Thema gibt, so ist es das „Dirigieren". Man tastet um so mehr mit unsicherer Hand umher, als so viel wie keine Vorarbeiten vorhanden waren.[2]) Es ist also ganz erklärlich, wenn es der Broschüre an Klarheit, scharfer Umgrenzung und Vollständigkeit gebricht.

Es gebricht ihr an Klarheit, weil sich das Dirigieren, der Geist desselben nicht beschreiben läßt. Der Leser wird vielleicht am Ende fragen: Bezieht sich das Gesagte auf das mehr Äußerliche? Wenn Musikstücke zergliedert werden, z. B. pag. 28, kann sich dann der Leser ein klares Bild machen, wie sie klingen, wie sie dirigiert, in welchem Tempo sie genommen werden sollen? Nein — denn das muß man hören, das kann man nicht vollständig klar beschreiben!

Es gebricht der Broschüre an scharfer Umgrenzung! Denn das Dirigieren ist keine Wissenschaft, ist etwas Erfahrungsmäßiges, Persönliches möchte ich sagen. Man kann nicht von einer Eigenschaft des Dirigenten reden, ohne die andern ins Auge zu fassen und hereinzuziehen, so daß also immer derselbe Gedanke wiederkehrt. Manche Paragraphen berühren oberflächlich Fragen der Wissenschaft des Chorregenten, ohne daß diese (und die Studien, die ein Chorregent zu machen hat) eigentlich behandelt würden.

Hauptsächlich aber gebricht es ihr an Vollständigkeit. Denn 1. beschreibt sie nur das **Ideal** eines Dirigenten. Sie nimmt also keine Rücksicht auf die schwachen Chöre,[3]) die gar keinen eigentlichen Dirigenten haben, d. h. wo der eigentliche Leiter des Chores zugleich die Orgel spielen und dazu singen muß. 2. Auch das Ideal ist nur unvollständig geschildert. Es gibt tausend andere Möglichkeiten in der Praxis. —

Man könnte vielleicht noch einige Mängel anführen, z. B. das Hereinziehen von weltlicher Musik; allein bei der ganzen Broschüre handelt es sich mehr um die formelle Ausbildung der Dirigenten; und ob sie durch diese oder jene Art von Musik gefördert wird, ist gleich; wer von weltlicher (inklusive Theater-) Musik gar nichts versteht und hören will, kann auch Kirchenmusik nur höchst einseitig beurteilen. Vielleicht werden auch einige Anekdoten Anstoß erregen, die der Belebung des trockenen Themas wegen einverleibt wurden. Ferner kann man tadeln die Breite des Stiles. Es kommt dies von der Schwierigkeit der Sache und von der Eile, zu der ich gedrängt wurde.

Man mag aber tadeln soviel man will, ich konnte mich der Überzeugung nicht entschlagen, daß jeder Leser gar manches finden wird, das ihm aus dem Herzen gesprochen ist. Auch der Landchorregent, der nicht eigentlich dirigiert, braucht dieselben Eigenschaften, wie der Domkapellmeister, auch ihn trifft *mutatis mutandis* der weitaus größte Teil der Bemerkungen. Deshalb möge sich jeder Leser das ihm Einleuchtende etc. nur nach

---

[1]) Vergl. Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik von Fr. Witt (V. Jahrgang, pag. 61).

[2]) Der Verfasser wurde zur Broschüre veranlaßt durch die Aufforderung bei Gelegenheit von Konferenzen eines Bezirks-Cäcilienvereins einen Vortrag über das Dirigieren zu halten. Er begann, hatte aber bald 20 Quartseiten geschrieben, ohne ans Ende gekommen zu sein. Es drängte sich mir der Schluß auf, das Thema eigne sich vorerst besser zu einer Broschüre. Während der Arbeit las er plötzlich eine Broschüre über das „Dirigieren" angekündigt. Diese meisterhafte Schrift, bei Kahnt in Leipzig erschienen, wie sie nur ein Richard Wagner schreiben kann, bot mir manchen Stoff, und ich habe sie als das einzige, was ich benützen konnte, ausgiebig verwertet. H. Berlioz's Schrift bietet fast nur Äußerlichkeiten und war wenig zu gebrauchen. Diese wie alle anderen Zitate sind genau angemerkt.

[3]) Besonders sind auch die Bemerkungen betreffs der Strapazen eines Chordirigenten eben nur auf die höchsten Aufgaben der Kunst zu beziehen.

Digitized by Google

seinen Verhältnissen zurechtlegen und **nur aus allem, auch aus dem vom Theater etc. Gesagten, die für ihn passende Nutzanwendung ziehen.** Das Thema ist ein so eminent praktisches, daß es gut wäre, wenn in den „Fliegenden Blätter etc." eine eigene Rubrik angelegt würde, worin erfahrene Chorregenten ihre Ansichten über das „Dirigieren" niederlegen sollen, um eine ständige Fortsetzung und Vervollständigung dieses so wichtigen Themas zu erhalten. Es wäre das ein großer Gewinn für die Praxis. Möge ja jeder seine Erfahrungen in wenn auch noch so kurzen Notizen niederlegen!

Der Verfasser dieses Schriftchens nennt seinen Namen nicht, weil das Dirigieren eine Sache persönlicher Erfahrung ist. Will man über das Dirigieren praktisch sprechen oder schreiben, so ist man durch die Natur der Sache gezwungen, fast nur von **sich**[1]) zu reden: „Ich habe dieses erlebt, gesehen, gehört etc." Ferner ist man unter den heutigen Verhältnissen gezwungen, von sich und anderen höchst unbescheiden zu sprechen, man zeigt immer die Fehler anderer und redet von sich, wie von einem der wenigen, die die Sache allein vom Grund aus verstehen. Wenn der Schreiber dieser Zeilen nicht glaubte, er verstünde die Sache, so wäre ihm ja nicht eingefallen, darüber zu schreiben. Und daß er meint, die andern verstünden vom Dirigieren nichts oder wenig, wird leider im Verlaufe des Schriftchens allzu oft gesagt.

Der Verfasser gesteht also zu, daß seine Tendenz und Darstellung wahrhaft unbescheiden, ja gehässig ist, und er kann die verehrlichen Leser nur damit trösten, daß er sie versichert:

1. Wenn unsere Chorregenten vielfach nicht können und verstehen, was sie sollen, so haben sie es bisher gar nicht lernen können, weil wir niemand hatten, der es lehrte, keine Schule hatten, wo man sich hätte dafür ausbilden können.

2. Alle Tatsachen sprechen dafür, daß man bisher den Chorregenten als solchen für das unnützeste Möbel der Welt angesehen. Hat ja Witts *„Musica sacra"* erst heuer (1870, III. p. 44 ff.) erzählt: Breslaus gestrenge Pfarrherren, eventuell einer davon habe den Küster (einem ehemaligen Unteroffizier) als ersten, den Organisten, der zugleich Chordirigent ist, für den zweiten Kirchenbeamten erklärt. Der Organist und Kantor beziehen zusammen von einer Messe mit Volksgesang $3^1/_2$ Sgr., während der Bälgetreter 5 Sgr. allein bezieht. Nun mag wohl ein Organist und Kantor je $1^2/_3$ Sgr. wert sein, aber ein Chorregent ist gar nichts wert; ist schon der Organist weniger als der Bälgetreter, so ist der Chorregent noch weniger als ein — Balg.[2])

Der Verfasser dieser Zeilen gehört zu jenen sozialdemokratischen Ketzern, die da glauben, ein Chorregent brauche mehr Talent und Geist, als vielfach für einen Geheimen Rat, eine Prälatur und ähnliche kostbare Dinge gefordert wird; da aber ein solcher Glaube bloß ein Hirngespinst ist, so wird sich niemand davon beunruhigen lassen — und somit verläuft die ganze Schrift sehr harmlos. Es kümmert sich niemand darum, mag sie recht haben oder nicht, das sei ihr verdientes Schicksal. Und daß sie Unrecht hat, ist im voraus durch eine solche Vorrede erwiesen.

Ich weiß einen Dirigenten (der Verfasser ist es nicht, und man würde sehr irren, würde man so oft von einem guten Dirigenten die Rede ist, den Schreiber dieser Zeilen vermuten, trotz des im Eingange vom „Dirigieren verstehen" Gesagten) der durch seine

---

[1]) Deshalb wurden, um die Einseitigkeit wenigstens zu mildern, die Zitate nicht gespart. Zunächst hatte der Verfasser einen „Meister des Dirigierens" im Auge, der in Zukunft leider, wie ich vernehme, nicht mehr dirigieren wird, Herrn Domk(apellmeister) Sch(rems). Daher kommt es auch, daß ich zunächst immer Regensburg zitiere.

[2]) Wie ein Hochw. Ordinariat irgendwo in Österreich es versteht, die katholische Kirchenmusik zu fördern, darüber geben nachstehende Fakta Aufschluß. Die Sänger und Musiker erhielten vor urdenklichen Zeiten her am Feste Mariä Reinigung eine geweihte Kerze als einzige Entlohnung für ihre Dienste. Laut Kirchenrechnungs-Erledigung vom Jahre 1868 wurde diese Verschwendung strenge untersagt. — Der Schullehrer erhielt 2 fl. 52 kr. zur Anschaffung von Violinsaiten. Da aber um diesen Betrag unmöglich die erforderlichen Saiten angeschafft werden konnten, so erhöhte der Herr Pfarrer denselben auf 3 fl 15 kr.; in der Kirchenrechnung-Erledigung wurde ihm bedeutet, daß dieses nicht mehr stattfinden dürfe, indem er im Wiederholungsfalle Ersatz leisten müßte. — Für seine Chordienste bezieht der tüchtige Chorregent von der Kirche einen fixen Gehalt von **2 fl. 10 kr.**, sage zwei Gulden und zehn Kreuzer ö. W. (Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik pag. 59.)

Digitized by Google

geniale Kraft jene herrlichen Gebilde des 16. Jahrhunderts, welche so sehr der Kirche würdig sind, daß viele (und hierzu gehöre ich nicht) und zwar nicht die Unverständigsten behaupten, sie seien **allein** der Kirche würdig, in einer Weise zu verlebendigen versteht, daß bei gewissen Stellen, bei jenen markerschütternden Akzenten, jenen herzergreifenden Akkorden und Rhythmen, die den besseren Werken jener Zeit eigen sind, der eine gestanden hat: mir wurde eiskalt, der andere: mir trieb es den Schweiß aus den Poren, der Dritte: ich glaubte den Himmel offen zu sehen usf. Es gibt unmusikalische Naturen, denen auch ein Genie von so stupender Kraft nicht imponiert, und die dafür höchstens ein mitleidiges Lächeln haben und ohne fassen zu können, was sie sprechen, sagen: Ein jeder Musikus hat einen Sparren, denn wozu sich und andere so plagen? Ich führe das an, um die soziale Stellung der Dirigenten zu charakterisieren; Veranlassung bot mir die Stelle in Witts Fliegende Blätter 1870, pag. 23. Ich glaube es der Wahrheit schuldig zu sein, wenn ich gegenüber einem solchen die soziale und religiöse Bedeutung der Musik verkennenden Mißverhältnisse in betreffs der sozialen Stellung unserer Kapellmeister die allerdings bedeutungslose Erklärung abgebe: Gar mancher Kapellmeister könnte eventuell leicht seine Qualifikation zu einem Lehrstuhle der Philosophie oder Theologie nachweisen. Um diese Lehrstühle so zu versehen, wie sie vielfach besetzt sind, ohne daß ich im mindesten den Kenntnissen und der Tüchtigkeit unserer Professoren nahe trete, von denen ich glaube, daß sie ihrer Stellung genügen, dazu reicht ein mittelmäßiges, aber sorgfältig ausgebildetes Talent aus. Ganz anders ist es bei dem Ideal eines Kapellmeisters, es gehört dazu (wenigstens jetzt bei dem Mangel einer Schule) ein so außerordentlicher Geistesorganismus (ich will mich gemäßigt ausdrücken), wie es eben zu einer künstlerischen Tätigkeit ersten Ranges gehört. Stellt aber einen solchen Künstler zu einem handwerkstüchtigen Professor, weder ein Minister, noch ein Bischof, noch ein Ordinariat, noch irgend eine Behörde der Welt wird im Zweifel sein, wer am besten zu honorieren und zu brauchen ist. Hätte dieser Kapellmeister mit seinen Talenten sich einem anderen Fache zugewendet, so wäre er längst über die armselige geplagte Stellung hinaus, die er jetzt einnimmt. Die Musiker dürfen noch lange arbeiten, um diesen so einfachen Wahrheiten zum Durchbruch zu verhelfen. Aber man muß sie einmal aussprechen. Denn woher die Gleichgültigkeit gegen die Dirigenten? Von der Gleichgültigkeit gegen die Kirchenmusik selbst, eine Gleichgültigkeit, die ihr so sehr geschadet hat und sie so tief sinken ließ.

Theologie und Philosophie sind wichtiger, als die Kunst und die Lehre von der Liturgie. Das gestehe ich zu. Trotzdem muß man behaupten, und es ist längst nachgewiesen, daß die Kirchenmusik und Kirchenmusiker **zu** gering geachtet werden. Ich weiß mehrere Kathedralen, wo die ganze Musikkapelle, wo die ganze Kirchenmusik nicht so viel kosten darf, als ein einziger Professor der Theologie. Wohlfeil! Wohlfeil!" ruft es da in allen Zungen. „Wir wollen nicht, daß die Kirchenmusik überschätzt, aber auch nicht, daß sie unterschätzt werde" (Fliegende Blätter II. pag. 70), das ist **unser** Programm.

Solange man eine Kirchenmusik will, soll man mehr Gewicht darauf legen, als bisher, dann wird es auch um die Kirchenmusik besser werden. Wer aber entweder ehrgeizig oder Liebhaber einer gemütlichen Stelle ist, der muß auf Kirchenmusik verzichten; Kirchenmusiker haben weder hohe noch angenehme Stellen anzusprechen oder zu erwarten; denn „wozu kann man Musikanten brauchen?" Diesen Bann zu durchbrechen, wird wohl noch längere Zeit und kräftiges Zusammenwirken der Musiker selbst (und daran fehlt es leider) erfordern. Diese ganze Expektoration hat also keinen andern Zweck, als Leser, die etwa nach einer Dirigentenstelle streben, zu warnen und vor Täuschungen zu bewahren. Wer darnach strebt, muß auf Opfer, Anstrengung, Verkennung, vornehmes Herabsehen, Gleichgültigkeit und Mühseligkeiten aller Art gefaßt sein. Glücklich, wer sein Leben dabei nicht um Dezennien abkürzt, sich den guten Humor nicht rauben läßt und doch vieles leistet; denn wenig leisten verträgt sich allerdings mit langem Leben. Glücklich, wer Nerven besitzt, die einerseits die innersten und zartesten Pulsschläge der Tonkunst fühlen, andererseits aber sich so beruhigen können, daß sie die Tonkunst und ihre Aufregungen zur rechten Zeit nicht mehr empfinden. Eine einzige längere geistvolle Komposition geistvoll dirigieren ist eine so

Digitized by Google

immense Anstrengung des Verstandes und Gefühles, jeder innersten Lebensnerve, daß damit eine gewaltsame Erschütterung der Gesundheit verbunden sein muß, die in einem gewissen Alter lebensgefährlich wird, wenn nicht zur rechten Zeit die notwendige Abspannung und Ruhe erfolgt. „Das Dirigieren (so schreibt ein junger Chorregent) badet meinen Körper in Schweiß und droht mir (das ist meine Empfindung) manchmal die Nervenstränge im Kopf zerreißen". J. G. Mettenleiter, Mendelssohn und tausend andere haben ihr Dirigieren mit einem vorzeitigen Tode gebüßt. Dafür kann die Welt nichts, es mag noch so schmerzlich sein. Aber für ein anderes Mißverhältnis kann sie: Ist die Kraft eines solchen Meisters im Dirigieren gebrochen, so fragt man, und wenn er auch mehr als 30 Jahre gedient hat, verwundert: Was soll man jetzt mit dem Musikanten anfangen? Er wird doch nicht ausruhen wollen, ist erst 55 Jahre alt; und wenn — wohin damit? „Ich habe mich früher oft geärgert, wenn ich Chorregenten beobachtete, wie sie ganz phlegmatisch an ihrem Pulte standen und mit nicht berechneter, sondern unberechtigter Ruhe den Takt schlugen. Herunter mit ihnen! dachte ich mir oft. Jetzt ist mir ein anderes Licht aufgegangen. Diese Chorregenten waren sehr klug, sie schonten sich, sie erhielten ihre Gesundheit, wurden sehr dick und stark und erreichten ein hohes Alter! *Probatum est!* Soll ich's auch so machen?" So fährt der eben zitierte Chorregent fort.

Kurz — es sind nur drei Fälle möglich: Vorzeitig sterben oder rechtzeitig ruhen (bevor du, mein lieber Chorregent, vollständige Erschöpfung fühlst) oder bei den geringeren unter den Werken Führers, Hahns, Drobischs etc. bleiben. Ich sage bei den geringeren — denn die großen fordern große Chöre, viele Sänger, viele Proben — und damit große Strapazen!

Doch genug der Warnungen! Die Musik gleicht jenem Lande, dem Gott alle Reize gab, die Barbaren anzulocken, aber keine Waffen, sie abzutreiben. Sie zieht die sensitiven Nerven an und — ruiniert sie! Eine der abgeschmacktesten Rezensionen, die ich je gelesen habe, ist darum in den Schlußsätzen die M. Schletterers in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" über die genannte Broschüre Richard Wagners „über das Dirigieren". Sie fragt: „Ist Wagner ein Dirigent, wie er es selbst von sich behauptet, warum stellt er sein Licht so unter den Scheffel? Warum begegnen wir ihm nirgends als Leiter großer Aufführungen? . . . Angenehmer und bequemer sitzt sich's allerdings in sorgenfreier Beharrlichkeit in einem mit königlicher Pracht eingerichteten Landhaus, als auf jedem Dirigentenstuhl der Welt." Wir haben keine Ursache, Richard Wagner zu verteidigen. Aber man hat einer der Kapazitäten unseres Vereins den Vorwurf gemacht. Man bedenke also: Ein Mann von 57 Jahren (Wagner ist 1813 geboren) ist den Anstrengungen des Dirigierens nicht mehr gewachsen, wenn er sich's eben nicht bequem dabei macht oder außergewöhnliche Nerven hat. Und Richard Wagner hat schon Jahrzehnte dirigiert und hat sich außerdem andere Aufgaben gestellt. — Bei unsern Chorregenten kommt hierzu noch ein Umstand: Es ist nach jedermanns Geschmack, wenn fähige Leute Chorregenten sein sollen ohne Chor, d. h. ohne ausreichende Kräfte. Ein fähiger energischer Chorregent kann zwar aus wenigem viel machen, aber aus nichts etwas machen, kann bekanntlich nur Gott und — der Chorregent soll es nach der Meinung gewisser Leute können.

(Fortsetzung folgt.)

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. ‖ Die **Wiener** „Reichspost" vom 21. März weiß zu melden: „**Eine kirchenmusikalische Abteilung an der K. K. Musikakademie.** Das Kuratorium der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst hat den vom Präsidenten Dr. von Wiener vorgelegten Plan der Errichtung einer kirchenmusikalischen Abteilung einstimmig gutgeheißen und dem Unterrichtsministerium zur Genehmigung unterbreitet. Hierzu erfahren wir noch folgendes:

Das geplante Institut wird die erste staatliche kirchenmusikalische Anstalt Österreichs sein. Die Durchführung dieses Planes wurde von Abt Alban Schachleiter-Emaus und von dem Chorherrenstifte Klosterneuburg wesentlich gefördert. Über Antrag von Propst Prälat Piffl hat das Kapitel für das Kirchenmusikinstitut die entsprechenden Räume im Stifte zur Verfügung gestellt und will den Frequentanten die praktische Teilnahme an den kirchenmusikalischen Aufführungen in der Stiftskirche ermöglichen. Den dem geistlichen Stande angehörenden Frequentanten soll nach dem Kapitelsbeschluß im Stifte selbst Unterkunft geboten werden.

Digitized by Google

Der Lehrplan wurde von der Akademie im Einvernehmen mit kompetenten kirchlichen Würdenträgern durchgearbeitet und enthält alle Disziplinen zur theoretischen und praktischen Heranbildung von Chordirektoren, Organisten und Chorsängern. Zur Leitung der Abteilung wurde der in kirchenmusikalischen Kreisen angesehene Chorregent in Deggendorf (Bayern) Vinzenz Goller, ein gebürtiger Österreicher, in Vorschlag gebracht. Als zweite Lehrkraft soll der Chordirektor und Stiftsorganist von Emaus Max Springer, ein ebenso gediegener Kenner des Gregorianischen Chorals wie der neuzeitlichen Kirchenmusik berufen werden.

Das Kuratorium begrüßte lebhaft diese Neuerung, welche für die Pflege der Kirchenmusik in Österreich von weittragender Bedeutung ist und sprach dem Präsidont Dr. von Wiener, welcher die Verhandlungen mit den kirchlichen Organen geführt und zu dem gedeihlichen Abschluß gebracht hat, den wärmsten Dank aus."

2. ○ Würzburg. Der ergebenst Gefertigte berichtet hiemit über vorjährige Tätigkeit (1909—1910) der vereinigten Kirchenchöre Stift Haug, Kgl. Hofkirche und Marienkapelle. Der Chor hat, wie schon früher berichtet wurde allsonntäglich 2 Hochämter und zwar um 9 Uhr in der Stift Hauger- und um 10½ Uhr in der Kgl. Hofkirche zu singen: die Gesangskräfte sind bei beiden Gelegenheiten so ziemlich die gleichen. Zur Aufführung gelangen im regelmäßigen Turnus Messen von Palestrina: *Brevis, Iste Confessor, Sine nomine, Aeterna Christi munera, Lauda Sion, Jesu nostr. Red., O admir. commercium; Papae Marcelli* in 4- und 6st. Besetzung; Orlando: *Puisque j' ai perdu,* Clereau: *In me trans.;* Gabrieli: *Brevis;* Viadana: *Sine nomine* und *L' hora p.;* Croce Giov.: *VI* und *VIII toni;* Witt: *Franc. Xav., S. Luciae, S. Augustini, S. Rafaelis, Sept. dol., Exultet,* 4st., Op. 12; Haller: *Prima, sec., quarta, sexta, septima, octava, nona, undecima, duodecima, tertiadecima quartadecima;* Mitterer: Thomas von Aquin, heil. Cäcilia, *VIII toni, S. Apostolis, Ascensione;* Griesbacher: *Salus inf., Justit. Dom., S. Emmerami, Jam sol rec., S. Gabrielis, Mater dol., S. Angel., S. Sigismundi;* Ebner: *Jubil. Deo, De Spirit. Sanct., Laetentur coeli, S. Ludwig;* Goller: *S. Steph., Loreto* und *S. Clementis;* J. G. Meuerer: *Salve Regina, S. Chiliani, Nom. Jesu, De Cruce,* Petrus und Paulus, *Sanguin. D. N. J. Chr., Altötting.;* Auer: *S Joseph,* Franz von Sales; Koenen: *Trium regum;* Stehle: *Salve Regina* mit Orgel, *B. M. Virg.* mit Orgel, *S. Cordis Jesu;* Singenberger: *S. Caecilia;* Schöllgen: *S. Henrici;* Jaspers: *Brevis* und *Perpet. succ.;* Piel: *Consolatrix afflict.;* Hasler: *IIa;* Perosi: *S. Ambrosii;* Ett (Witt) *VI. Toni;* Renner: Op. 15, *E*-moll; Commer (Thiel); Brücklmeier: *S. Wolfgangii;* Rathgeber: *S. Anna;* Quadflieg: *S. Laurentii, S. Jacobi;* Rheinberger: Op. 159 mit Orgel.

Der Choral wird noch aus der *Medicaea* gesungen, da eine anderslautende Weisung noch nicht erfolgt ist. Die Gradualien werden an gewöhnlichen Sonntagen rezitiert bezw. *Alleluja* gesungen, an den hohen Feiertagen oder diakonierten Ämtern vierstimmig aus Witt, Mitterer oder Schiffels gesungen. *Credo* wird meist Choral im Stift Haug, in der Hofkirche mehrstimmig aus der Messe gesungen. In den Choral-*Credos* verwenden wir vier- oder mehrstimmige *Et incarnatus est* von Stehle, Witt, Schildknecht, Meuerer o. a. Die Offertorien werden der Sammlung von Witt, Goller, Palestrina o. a. entnommen. Zum liturgischen Segen verwenden wir *Tantum ergo* von Witt, Mitterer, Goller, Meuerer, Griesbacher u. a. An den hohen Feiertagen und in der Marienkapelle an allen Marientagen singen wir Vespern mit Falsobordone von Molitor, Witt und aus der Sammlung von Griesbacher. Bei Gelegenheit der Wachs-, resp. Palmenweihe werden Kompositionen von M. Haller gesungen. In der Charwoche werden Responsorien von M. Haller, Op. 12 und Mitterer, Op. 12 u. a. gesungen. Im verflossenen Jahre kam als sog. Grabmusik am heiligen Charfreitag zur Aufführung: Die Improperien, 5st. von Witt und *Christus factus est* und *Propter quod* aus dem *Canticum Zachariae* von Keller; zur Auferstehung: Chor von Mitterer mit Orchesterbegleitung. Bei den verschiedenen Gelegenheiten singen wir *Te Deum* von Witt, *C*-moll, Quadflieg, J., Op. 17; Renner sen., Op. 37; Griesbacher, Pet., Op. 12; Nekes, Op. 23 und Molitor, J. B., Op. 22. Bei der Feier der heiligen Erstkommunion: Gesänge von Mitterer *Pia cantica,* Herz Jesulieder, Op. 74. Bei Volksandachten: Passionsgesänge von Vinz. Goller und Kommuniongesänge von Vinz. Goller, Op. 11 und Charfreitagskantate. Marienlieder von Mitterer, Op. 54; Griesbacher, Op. 29; Haller, Op. 17a und b, Op. 32; L. Ebner, Op. 17; Griesbacher, Op. 37; J. Auer, Herz Jesulieder, 3st. Im Maimonat kommen Litaneien zur Aufführung von Haller, Op. 11; J. Auer, 5st. gem. Chor; Tresch, 3- und 8st.; Gruber, 4st. mit Orgel.

Gelegentlich des Cäcilienfestes wurde Schildknechts Cäcilienhymne und die „Glocke" von Romberg mit Klavierbegleitung aufgeführt. Gleichwie der Berichterstatter im Januar d. J. sein 25jähriges Dienstjubiläum als Chorregent im Stift Haug feiern konnte, besteht die seit 1885 gegründete Chorgesangschule nunmehr ebenfalls 25 Jahre mit dem Hauptzwecke ergänzenden Nachwuchs für den Kirchenchor zu liefern; nicht immer schien die Sonne der Gunst von seiten der kirchlichen als weltlichen Behörde, so daß es oft der größten Energie seitens des Chorleiters, sowie Opfer seitens der Mitwirkenden bedurfte, um den idealen Standpunkt eines tüchtigen Kirchenchores zu bewahren; Hindernisse aller Art werden noch heute den religiösen Bestrebungen desselben in den Weg gelegt, weil das große allgemeine Publikum sich in seinem vermeinten Recht, den lieben Gott in seiner (deutschen) Sprache zu verherrlichen, verkürzt glaubt.

Für die diesjährige sog. Grabmusik (Charfreitag) wurden die Stationsgesänge von Witt, 4st. mit deutscher Übersetzung vorbereitet.

Würzburg. Adam Reuß, Chorregent und Organist.

(Der Ostergruß der Redaktion für den eifrigen und mutvollen Kapellmeister und seinen treuen Chor lautet: *Per ardua ad astra!)*

Digitized by Google

3. □ **Die Pflege der Kirchenmusik in der Diözese Trier.** „Musik nach dem Willen der Kirche", das ist das dankenswerte Bestreben unserer Kirchenmusikschule, die unter der Leitung von Direktor Erlemann steht. Und daß die *Musica sacra* dort ihre liebevolle und kundige Pflege findet, das zeigte der erhebende Verlauf der unter Anwesenheit der Hochwürdigsten Herrn Bischöfe aus Anlaß des Jahresschlusses in der Pfarrkirche St. Antonius veranstalteten kirchenmusikalischen Andacht. Die große Gemeinde der Zuhörer, unter denen sich der größte Teil unserer Stadtgeistlichkeit und viele auswärtige, auch luxemburgische Geistliche befanden, zeigte, daß das Interesse an der kirchlichen Musik allgemein der hohen Bedeutung entspricht, die unsere glorreichen Päpste in feierlichen Lobsprüchen der kirchlichen Musik zuerkannt haben; denn die Musik ist vor allen anderen Künsten zur Verherrlichung des Gottesdienstes geschaffen.

Acht Eleven war ausgiebige Gelegenheit und Anregung gegeben, sich in der Begleitung von Chorälen, in der Kunst des Registrierens und Ausmalens der verschiedenen Stimmungen zu betätigen. In emsiger Arbeit haben sie sich reiche Kenntnisse angeeignet, natürlich verschieden nach dem Grade ihrer Vorbildung und musikalischen Anlagen, aber genügend, um weiter zu bauen auf den Grundlagen, welche sie in den musikalischen Fächern kennen lernten. Und nach dem gestern Gehörten dürfte unumstößlich feststehen: Die Trierer Kirchenmusikschule verfügt über einen sich mit jedem Jahre erweiternden Lehrkörper, der im stillen Wirken, in der Erziehung seiner Zöglinge zur kirchlichen Kunst auf Grund der längst bekannten Fähigkeiten der Herren Erlemann, Domkapellmeister Stockhausen und Komponist Boslet alles gilt, um die Schule in jener musikalisch-pädagogischen Höhe zu erhalten, die sie seit ihrer Gründung einnimmt und der Förderung wahrer Kirchenmusik seine unausgesetzte Sorgfalt zuwendet, zur Ehre Gottes und Erbauung der Gläubigen. Denn — „Dir, o Gott, ziemt ein Lobgesang in Sion."

Zur besonderen Belobung von Lehrern und Schülern möchten wir die einzelnen Vorträge anerkennend festlegen. Herr Joseph Dauster fand sich mit der etwas phantastisch hingeworfenen Komposition *A*-moll Präludium und Fuge von Buxtehude in der rechten Weise ab. Das Choralvorspiel „Wachet auf" zeigt uns deutlich, daß Bach sich mit einer einfacheren Orgel hat begnügen müssen. Herr Joseph Dhein brachte den Filigran dieser Komposition korrekt zum Ausdruck. Herr Franz Klein, der sich auch in der Choralbegleitung der Communio aus der *Missa Dilexisti pro virgine* aufs beste bewährte, zeigte in dem Vortrag des *F*-dur-Trio von Merkel ein weitreichendes Können. Von Herrn Nik. Kammer hörten wir die *D*-moll-Toccata von Bach in hervorragender Ausführung. Namentlich nach der technischen Seite und inbezug auf volle Klarheit der Passagen und Figuren kam der Vortragende dem Stile des Altmeisters sehr entgegen. Einen vorzüglichen Orgelspieler lernten wir in dem Herrn Alois Kneig kennen. In der *C*-moll-Sonate von Guilmant zeigte er, daß er die Orgel sowohl nach der virtuosen Seite hin beherrscht, als auch auf Manualen wie Pedal trefflich Bescheid weiß. Bei allen Fortewirkungen ein edles Maß beachtend, interessierte der Orgelspieler auch durch die Mannigfaltigkeit der Klangfarben und bewährte sich überhaupt als vollwertiger Vertreter des Orgelspiels. Auch Herr Pet. Hürtgen löste bei dem *F*-dur-Intermezzo von Rheinberger seine Aufgabe ganz artig, während Herr Theod. Simons in der *D*-dur-Sonate von Boslet in erster Linie darauf ausging, zu beweisen, daß auch die Orgel ein blühendes Klangleben entfalten kann. An der Choralbegleitung waren noch beschäftigt: Herr Frz. Klein, Herr Alois Kneig, und Herr Leo Lehnen.

Auch die Gesänge: Introitus vom Sonntag *Septuagesima*, Improperien aus dem Karfreitagsmysterium *Adoratio crucis* von Erlemann, Offertorium *Assumpta est Maria*, *O sacrum convivium* von Viadana, Graduale und Sequenz aus der Ostermesse. *Ave Maria* von Arcadelt wurden erbaulich vorgetragen und ein Unisono „Laßt uns erheben Herz und Stimm" hinterließ einen tiefen Eindruck. Indes, das musikalische Werk tut's nicht allein, mit ihm muß sich die rechte Verfassung der Sänger vermählen. Und wie das Gesetz der Kirche vorschreibt, den Text immer in Ehren zu halten, ihn verständlich vorzutragen, so scheint auch bei unserer Kirchenmusikschule dieses Fundamentalprinzip für den kirchlichen, liturgischen Gesang vorzuherrschen, denn jedes Wort der Sänger war deutlich zu verstehen, jeder Laut, Konsonant oder Vokal, wurde klar ausgesprochen. *Tantum ergo* von Ett und sakramentalischer Segen, den der Dompropst Prälat Scher unter Assistenz erteilte, bildeten den Schluß der stimmungsvollen Andacht. (Es gedeihe die Kirchenmusikschule in Trier! — wünscht lebhaft die Redaktion der *Musica sacra.)*

4. Inhaltsübersicht von Nr. 3 des Cäcilienvereinsorgans: Aus dem Vorwort zum Vatikanischen Graduale (lateinisch und deutsch). — Eine Zuschrift aus Rom (italienisch und deutsch). — Vereins-Chronik: 10. Stiftungsfest des Cäcilienvereins von St. Joseph in Danzig; Advent und Weihnachtsprogramm des Salzburger Domchores; Mitteilung des Vorstandes des Metzer Cäcilienvereins. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Aufführung von Fr. Liszts Oratorium „Die heilige Elisabeth" in Nürnberg; Glogau (Riemann-Festschrift); Ursberg *(Oratio pro Rege)*; Engelbert Mettenleiter in München †; Redaktionsnotiz; Inhaltsübersicht von Nr. 3 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 3, sowie Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 255—272, Nr. 3807b—3826.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.

Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

Zum 70. Geburtstag

(12. April 1910)

des Hochwürdigsten Herrn Prälaten

Dr. Franz Xaver Haberl

Kgl. Geistl. Rat

Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

1840 — 1910

bringt auch der Verlag der „Musica sacra“, deren Redaktion der Hochwürdigste Herr Jubilar seit dem Jahre 1889 inne hat, seine verehrungsvollsten Glückwünsche dar und gibt der Hoffnung Ausdruck, dass es dem Gefeierten vergönnt sein möge, noch recht lange im Dienste der Kirchenmusik zu Gottes Ehre zu wirken.

Digitized by Google

Digitized by Google

1910. Regensburg, am 1. Mai 1910. Nr 5.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XXXXIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

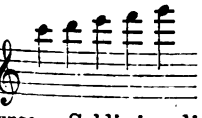
e „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musik-ilagen (48 Seiten) werden in der ersten Jahreshälfte versendet. Der Abonnementpreis des 43. Jahrgangs 1910 beträgt 3 Mark; nzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik. Von Witt-Haberl. (Fortsetzung.) — Über *enedictus* und *Vesperale*. Von L. Bonvin. — Vom Bücher- und Musikalienmarkte: I. Geistliche und weltliche esänge: Klem. Adam; Ad. Böhm; A. M. Dieckmann; Br. Gottwils; M. Hohnerlein; Jak. Ils (3); K. Jendrossek; Arn. Mendels-hn (5); J. G. Meierer (2); Joh. Plag. II. Bücher und Broschüren: M. Battke; A. Göttmann; J. König; U. Kortler; Venzl; J. S. Bach-Ritter; H. Riemann; R. Schwartz; R. Stern; K. Weinmann. — Vermischte Nachrichten und Mit-eilungen: Brüssel, Aufführung von Frithjofs Heimkehr von J. G. Ed. Stehle; München, Robert-Schumann-Gedenkfeier und berammergauer Passionsspiele; Gleiwitz, Klughardts „Zerstörung Jerusalems"; Lindau-Augsburg; Bautzen; Regensburg; Düren. — nhaltsübersicht von Nr. 4 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 5.

Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik.

Von Witt-Haberl.

(Fortsetzung aus Nr. 4, Seite 42.)

Als ich eines schönen Morgens per Dampfer von Neapel nach Kapri fahren wollte nd mit meiner Gesellschaft schon das Schiff bestiegen hatte, drängten sich in einem Kahne echtfärbige Lazzaroni an den Dampfer. Einer hatte eine Gitarre, auf der er klimperte und die Saiten erbärmlich riß, einer aber, ein Kerl von zirka 40 Jahren, brachte aus seiner Kehle Melodien, die sich etwa in den Tönen

bewegten, ganz à la Carlotta Patti, nur mit dem Unterschiede, daß sie der Lazzaroni ebenso häßlich hervorquetschte, als letztere sie bezaubernd singt! Ich sah und hörte dem Spektakel mit den Gefühlen eines Weisen zu, der sich an barem Unsinn ergötzt. Wir warfen unsere Soldi in die Mütze des Kerl, wobei ein deutscher Baron, ein wirklich liebenswürdiger Mann, die Bemerkung machte: Ich verstehe nichts von Musik, aber besser gefallen hat mir der Spaß, als jede Beethovensche Symphonie.

Unsere katholische Kirchenmusik ist bis auf Ausnahmen nicht besser in ihrer Art, als die geschilderte Lazzaroni-Musik. Und diejenigen Herren in den Ministerien und Ordinariaten, die von Gott und Rechts wegen für dieselbe sorgen sollen, verstehen vielfach von derselben ebensoviel, als mein guter deutscher Baron. Sie berufen sich zwar immer auf ihre Gewährsmänner. Daß aber sie die Gewährsmänner auswählen, vergessen sie. Sie vergessen also die Hauptsache. Unsere Domkapellmeisterstellen wurden bisher durch Herren besetzt, welche vielfach soviel musikalische Kenntnisse besitzen, wie mein Herr Baron.

Am Sitze eines Bischofes[1]) wurde eine Domkapellmeisterstelle leer. Sofort erschienen in Zeitungen Artikelchen, welche auf eine „ausgezeichnete Persönlichkeit" verwiesen. Vor Zeitungen hat man Respekt — *ergo* —. Nach 2 Jahren waren die Kräfte des 55jährigen Domkapellmeisters erschöpft, d. h. es berührte ihn ein Schlagaufall. Während des Interregnums, das natürlich die Domkapelle ganz derangiert, haben aber die Blätter, besonders die „katholischen", schon auf eine andere „ausgezeichnete Persönlichkeit", die den kranken Domkapellmeister gratis vertritt, also ungeheuere Verdienste und ein quasi Anrecht durch ihre Aufopferung und ihre Kompositionen à la Führer erworben hat, zart aufmerksam gemacht, und so kann die spätere Besetzung, aber auch der hohe Kunststandpunkt des Domkapitels und der Kapelle nicht zweifelhaft sein, wenn man nicht — andere bekannte Kritiker noch mehr fürchtet. . . . .

[1]) Ich bitte das Folgende als von vergangenen Zeiten gesagt zu betrachten.

Digitized by Google

Ein anderes Domkapitel hat einen Kapellmeister „berufen". Laut mir vorliegender Dokumente mußte es später demselben bedeuten, „es sei unpassend, daß ein Tenor oder Bariton in der tieferen Oktave fort und fort die schwache Sopranstimme begleite." Das erklärt sich so: Wenn eine Stimme fehlte, z. B. der Baß, der Alt, so half der (auch viel komponiert habende) Kapellmeister nicht etwa dieser Stimme ein, sondern fing an mit seiner „nicht schönen" (wie mir der Bischof sagte) Stimme den Sopran (!!) mitzusingen. Da nun sehr oft gefehlt wurde, so „begleitete er fort und fort in der tieferen Oktave die schwache (!!) Sopranstimme." Da aber dies manchmal sehr mühsam wird, so wendete er ein anderes Auskunftsmittel an, das wieder vom Domkapitel durch folgende Worte verboten wurde: „Bei bloßen Vokalmessen (im Advente und der Faste nämlich, denn sonst war laut Dokument Instrumentalmusik) sollen den Sängern die Töne nicht durch Streich- oder Blasinstrumente ins Ohr gegeigt oder geblasen werden!"

Und das sind Domkapellmeister! Was wird bei andern Chorregenten geschehen? Wieviel Verdruß hatte das Domkapitel durch seine Wahl sich bereitet! — Ich sollte einst ein Urteil abgeben über einen Bewerber um eine Chorregentenstelle. Ich antwortete: „Wer auf der ganzen Welt ist imstande, ein Urteil abzugeben, da der Bewerber sich nicht **erprobt** hat? Wer? Allerdings hat derselbe zwei und mehr Jahre unter einem ausgezeichneten Dirigenten gesungen, und wenn er nur eine musikalische Ader hat, so mußte er's lernen, aber ich weiß es nicht und niemand weiß es. Es ist nur zu wahr: Man kann ein ausgezeichneter Sänger, ein guter Schriftsteller, Kritiker, ja ausgezeichneter Komponist und doch ein schlechter Dirigent sein."[1]) Man braucht weder eine schöne Stimme zu besitzen (ich sage nicht: singen zu können, denn das muß man) noch zu komponieren, und kann doch das Ideal eines Dirigenten werden. Ich gebe selbst auf schriftliche Zeugnisse unserer Kapazitäten nichts, wenn sie nicht den Dirigenten als solchen erprobten. Wo hat man aber je gefragt: Welcher ist der tüchtigste, energischste Dirigent? Diesen müssen wir um jeden Preis gewinnen! Man verspricht Dirigentenstellen nach dieser und jener Rücksichtnahme, nur um die Hauptsache kümmert man sich selten.

Da macht es eine Diözese in Österreich noch schlauer — sie hat gar keinen Domkapellmeister; da braucht man sich auch den Kopf nicht über die Wahl eines solchen zu zerbrechen. Hat man ja auch in vielen Diözesen nicht einmal einen „Choral-lehrer" für die Seminarien, und in anderen wäre es besser, sie hätten keinen, als den sie haben! Es geniert aber niemanden; man hat „Wichtigeres zu tun und zu denken".

Richard Wagner sagt: „Ich kenne nicht einen, dem ich mit Sicherheit ein einziges Tempo meiner Opern anvertrauen zu dürfen glaubte, wenigstens keinem aus dem Generalstabe unsrer Taktschläger-Armee. Hie und da bin ich dagegen einmal auf einen armen Teufel getroffen, an dem ich wirkliches Geschick und Talent zum Dirigieren wahrnahm: diese schaden sich für ihr Fortkommen sogleich dadurch, daß sie die Unfähigkeit der großen Herrn Kapellmeister nicht nur durchschauen, sondern unvorsichtigerweise auch davon sprechen. Wer z. B. in den Orchesterstimmen des „Figaro", aus welchen solch ein General mit besonderer Weihe — Gott weiß, wie oft — die Oper spielen ließ, die übelsten, stets aber vom Chef unbemerkt gebliebenen Fehler auffindet, empfiehlt sich natürlich nicht."

Bei den kirchenmusikalischen Stellen war es ebenso. Sie wurden nach ganz andern Rücksichten besetzt, als denen der Tüchtigkeit. Darum wünsche ich allen Domkapiteln etc. mit Recht, daß ihnen aus solchen Besetzungen so viel Verdruß als möglich erwachse!! Denn ein anderes Mittel gegen ihr Verfahren gibt es nicht. Doch nein — es gibt ja keine „erprobten Dirigenten". Denn wo können junge Kräfte sich erproben?

(Die nun folgenden Seiten des Vorwortes glaubt der Neuherausgeber nicht wieder abdrucken lassen zu sollen [Seite VIII—XII]. Die dort veröffentlichten Anekdoten, leider auch wirkliche Erlasse kirchlicher Behörden, Kapitel usw., sind vor 40 und 50 Jahren erfolgt. Die Kommentare dazu sind ja sehr lustig zu lesen, beziehen sich

[1]) Das ergibt sich schon aus den Eigenschaften (siehe § 1) eines Chorregenten. Wer sieht denn einem Sänger oder Komponisten Energie an? Man kann ihm vielleicht Tongefühl anmerken, aber nicht — Energie.

Digitized by Google

jedoch, weder direkt noch indirekt, auf das Thema vom Dirigieren und sind größtenteils Ausfluß der gereizten Stimmung einer krankhaften Aufregung des Broschürenschreibers über bittere Erfahrungen, die er bei den Bestrebungen zur Gründung des Cäcilienvereins und bei Werbung von Gesinnungsgenossen gemacht hatte. Das Vorwort der Broschüre schließt mit folgenden Sätzen. F. X. Haberl.)

„Die Kunst braucht Gunst, der Rosenstrauch braucht Licht, die Kunst braucht Gunst, sonst blüht sie nicht." Diesen Vers sollte man über alle Türen der Ordinariate schreiben.[1]) Wie diese Gunst[2]) sich erweisen soll, kann ich dem Nachdenken freundlicher Leser überlassen. In unserer papiernen Zeit findet selbst der Bibliograph, der Forscher in den alten Schätzen noch eher Anerkennung, als der diesen Schätzen Leben einhaucht, der geniale Dirigent. Ich habe dagegen nichts, daß die Forscher die verdiente Anerkennung finden — aber ungleich höher an Verdienst steht der Dirigent. So schwierig das Forschen sein mag, so ist das Dirigieren doch ungleich schwieriger; es ist aber auch nützlicher. Was hilft das ewige Edieren ohne Aufführen? Karl Simrock sagt mit Recht im Vorwort zur 3. Auflage seiner „deutschen Mythologie": „Mit dem Hervorziehen unserer alten Poesie ist es nicht getan. Aus dem Schutt der Jahrhunderte in den Staub der (Leih-) Bibliotheken, das ist ein Schritt aus einer Vergessenheit in die andere.[3]) Dem Ziele führt es nicht merklich näher. Dieses Ziel ist das Herz der Nation. Wenn da einst unsere alte Dichtung ihre Stätte wieder fände, dann ist Dornröschen aus dem Zauberschlaf erweckt .... Die Geschichte muß dem Volk .... gegenwärtig bleiben, wenn es nicht vor der Zeit altern soll."

Seht ihr Verächter der Meister des 16. Jahrhunderts: Euere moderne Kirchenmusik war gealtert bei ihrer Geburt, war totgeboren, weil ihr die Geschichte nicht gegenwärtig war. Wenn Mozart noch immerhin viel maßvoller war als Joseph Haydn, so ist er es, weil ihm die Geschichte mehr „gegenwärtig" war, als diesem, wie sein Verweilen bei P. Martini, seine Reise durch Italien (Sixtina etc.) (vgl. O. Jahn) beweisen. Nur derjenige Komponist wird den rechten Weg in den „verzauberten Wald" der Zukunfts-Kirchenmusik finden, der an die alten Meister anschließt, sie also gründlich kennt, dem sie „in Fleisch und Blut" übergegangen sind (Fl. Bl. etc. V. p. 24) und dies deswegen, weil seitdem die Pfade Irrwege wurden und zur Welt, nicht zur Kirche führten. Wenn es aber Zöpfe gibt, welche meinen, eine Komposition sei um so besser, je älter sie sei, die also nach dem Alter allein ihren Wert taxieren, so halte ich ihnen bloß das Wort Riehls entgegen: „Wer nicht frisch bleibt im Schaffen, der vertrocknet auch im Genießen." Das möge ein Wink sein für die Chorregenten betreffs der zu treffenden Auswahl ihres Repertoires, den ich an obige Worte Simrocks nebenbei anknüpfen wollte.

So mögest du denn, freundlicher Leser, soviel in deinen Kräften steht, immer der Kirchenmusik gegenüber nach dem Spruche verfahren: Die Kunst braucht Gunst etc. Du wirst dann auch den Segen empfangen, der in der Förderung echter, wahrer Kunst liegt!

§ 1. Wichtigkeit und Eigenschaften des Musikdirigenten.

Proske sagt: „Die Direktion ist die Seele der Auffassung und Durchführung. Ein und dasselbe Orchester, ein und derselbe Sängerchor ist nicht wieder zu erkennen, wenn er von einer mangelhaften zu einer meisterhaften Direktion übergeht; auch wenn der

---

[1]) „Wir halten die Kirchenmusik nicht für so wichtig," saget ihr! „Und **Papst Gregor der Grosse?**" fragen wir: Seht, wir verlangen nicht, daß ihr euch nur den zehnten Teil **interessiert**, wo er **gehandelt** und euch ein **Beispiel** hinterlassen hat.

[2]) Ich wage nur anzudeuten, in welch verschiedenem Lichte der Erzbischof von Olmütz, Rudolph, der Freund Beethovens und ein anderer Erzbischof (O. Jahn 2. Aufl. I. p. 624), dessen Bedienstetor Mozart war, in der Geschichte dastehen. Vgl. auch „Neue Bilder aus dem Leben der Musik und ihrer Meister" von L. Nohl p. 99 ff. „Es bleibt das Vorrecht der Künstler den Kranz der Unsterblichkeit zu verleihen", dieser hochtönende Satz gilt in sehr verschiedenem Sinne.

[3]) Ich glaube nicht, daß man überhaupt an der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts und allen Editionen ein allgemeines Interesse gehabt hätte ohne das Streben, die toten Werke durch Produktionen zu verlebendigen. Und nur durch letzteres wächst auch ersteres. Wer also edieren will, soll auch für „Aufführen" sorgen, sonst ist's umsonst.

Digitized by Google

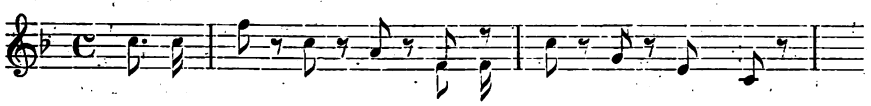
schlechte Dirigent die gleichen Tempi einhält, dieselben Zeichen beobachten läßt, und doch — wie grundverschieden wird die Produktion. Über ein Jahr war ich Zeuge aller öffentlichen Funktionen der päpstl. Kapelle und zwar unter Bainis Leitung: allein welchen Unterschied nahm ich selbst an diesem unvergleichlichen Künstlerchor wahr, je nachdem Baini selbst oder sein Substitut dirigierte. Unvergeßlich bleibt mir die Aufführung der *Missa brevis* von Palestrina in der Sixtinischen Kapelle am Allerheiligenfeste 1834 von Baini mit höchster Einfachheit und zugleich solcher Geistesspannung geleitet, daß jeder Blick und die leiseste Fingerbewegung den ganzen Chor elektrisierte. Später hörte ich dieselbe Messe wegen Bainis Erkrankung von seinem Stellvertreter dirigiert: — der Geist war dahin."

Der Berliner Hofkapellmeister H. Dorn erzählte vor kurzem in der N. Berliner Musikzeitung (1869 p. 45): „Als Knabe von 10 Jahren schon war meine ganze Aufmerksamkeit auf den Dirigenten Heinrich Präger (damals in Königsberg) gerichtet und seine Nähe hatte für mich etwas Fesselndes, was ich bei den anderen Königsberger Dirigenten durchaus vermißte. Als ich im Herbste 1823, 19 Jahre alt war, nach Berlin kam, tauchten bei dem Anblike Spontinis die Erinnerungen meiner Knabenzeit wieder auf. Schneiders (des sog. „Weltgerichts-Schneider," d. h. des Komponisten des Oratoriums „das Weltgericht") und Seidels (nach Gaßner † 7. Mai 1831 zu Berlin als Kgl. preuß. Kapellmeister) Taktierung war spurlos an mir vorübergegangen; aber der Komponist der „Vestalin", Gasparo Spontini, lenkte mein Auge von dem Jenseits des Souffleurkastens wieder zu dem Diesseits. Das waren dieselben energischen, präzisen, beinahe eckigen und doch graziösen Konturen des rechten Armes und seiner das Taktholz (die *Battuta*) schwingenden Hand, dieselbe gebieterische Haltung der ganzen wie in Bronze gegossenen Figur, derselbe feurige durchdringende Blick, welcher bald rechts bald links hin den einzelnen traf, ohne auch nur einen Moment die majestätische Ruhe des olympischen Hauptes zu stören . . . Im Jahre 1847 dirigierte Spontini am 23. und 24. Mai (Pfingsten) zu Köln bei dem 29. niederrheinischen Musikfeste. Ich fand ihn sehr verändert und zusammengefallen. Früher wollte ich darauf schwören, daß, wenn er im Zivilrock auf der Parade erschienen wäre, alle Gefreiten und Feldwebel militärisch salutiert hätten, weil sie ihn für einen verkleideten General halten mußten. Davon konnte nicht mehr die Rede sein. Haltung und Gang waren gebückt und geknickt; nur das Auge sprühte noch immer Flammen, und der wildeste Paukenschläger wäre verstummt, wenn ihn mitten im rasenden Wirbel ein drohender Blick seines Auges getroffen hätte. Am sichersten bewegte er sich auf dem Terrain, wenn er den Mitwirkenden ihre Charaktere exponierte; dann war er noch immer wie früher (und wie es jeder tüchtige Operndirigent[1]) sein müßte), dramatischer Vorleser und Sänger, der zugleich die Kunst der Mimik besaß und sich auch nicht genierte. Die eben aus dem Pariser Conservatoire zurückgekehrte Babnigg, in deren Adern Theaterblut floß, fand es daher ganz natürlich, als Spontini ihr begreiflich machte, daß Amenais—Olympia ein kindlich-schüchternes Wesen sei, die einer so königlichen Erscheinung wie Statira gegenüber kaum zu atmen wage. Dazu stellte er den Generalmusikdirektor (das war Spontini) beiseite, machte sich ganz klein, und das Köpfchen seitwärts gedreht, sagte er mit der Miene jungfräulicher Unschuld im gebrochenen Deutsch: Ich bin ja so ein armes Kind, ich weiß ja nicht, wer mein Mutt usw. Aber Sophie Schloß, die mit ihrer wunderbar schönen Stimme und Gesangskunst doch immer wieder in den kälteren Oratorienstil zu verfallen drohte, sie fuhr entsetzt empor, als er sich ihr gegenüber riesenhaft auszudehnen suchte und die Augen weit aufriß, „denn Sie sein die Frau von dem groß Alexandre, und jetzt sein Sie dem Mörd auf die Spur und verfluch den Cassandre, weil Er is gewees der Mörd."

Wenn man aber glaubt, bei Spontini habe das Äußere das meiste getan, so irrt man. Dorn erzählt: „Es war in der Theaterprobe des Don Juan." Spontini leitete die Oper, wenn ich nicht irre, zum erstenmal; mindestens schienen die Bemerkungen, welche

[1]) Gilt von der KM. *mutandis mutatis* geradeso. Vorgeigen, Vorsingen, Vordeklamieren, Vorsprechen (Vokalisieren) etc. ist unerläßlich und liegt in der Natur der Sache. Vergl. über diesen § Flieg. Blätt. f. k. K.-M. V. p. 23.

Digitized by Google

er dem engagierten Solopersonal machte, für dasselbe durchaus neu und überraschend. Nie werde ich den Eindruck vergessen, den es auf mich machte, als er im 1. Finale an folgender Stelle Halt gebot und (halb französisch, halb deutsch) den Sängern erklärte, daß in den Takten

die Achtel nicht in der gewohnten Weise als Viertel gesungen werden dürften; denn wenn auch die einzelnen Noten des in natürlicher Folge gebrochenen Dur-Dreiklanges den bestimmten Entschluß zur Bestrafung des Bösewichts anzeigten, so müßte eben durch die abgestossene Achtelbewegung zugleich die Furcht vor dem übermütigen Feinde ausgedrückt werden." Welche geistige Durchdringung einer Mozartschen Partitur.

R. Wagner erzählt: „Das Vorspiel zu meinen „Meistersingern" führte ich zum ersten Male in einem in Leipzig gegebenen Privatkonzerte auf, und es wurde, eben unter meiner persönlichen Leitung, vom Orchester so vorzüglich gespielt, daß das sehr kleine, fast nur aus auswärtigen Freunden meiner Musik bestehende Auditorium lebhaft eine sofortige Wiederholung verlangte, welche von den Musikern, da sie hierin ganz mit den Zuhörern übereinzustimmen schienen, mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. Der Eindruck hiervon schien sich in einem so günstigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorspiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeister Reinecke, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigierte es diesmal, und die gleichen Musiker führten es unter seiner Leitung so aus, daß es vom Publikum ausgezischt werden konnte. Ob dieser Erfolg der Biederkeit der hierbei Beteiligten allein zu verdanken war, d. h. ob absichtliche Entstellung dazu führte, will ich nicht näher untersuchen, und zwar schon aus dem Grunde, weil mir die gänzlich unverstellte Unfähigkeit unserer Dirigenten gar zu einleuchtend bekannt ist: genug, von sehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeister zu meinem Vorspiele geschlagen hatte, und damit wußte ich genug.

„Will nämlich ein solcher Dirigent seinem Publikum oder seinem Herrn Direktor usw. nur beweisen, welche üble Bewandtnis es mit meinen „Meistersingern" habe, so braucht er ihnen bloß das Vorspiel dazu in derselben Weise vorzutaktieren, in welcher er gewohnt ist, Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt, so hat ein jeder sich leicht zu sagen, daß dies ja eine recht unangenehme Musik sei. Denke man sich nur ein so lebendig und doch unendlich zartgegliedertes, fein empfindliches Wesen, wie ein von mir an diesem Vorspiel nachgewiesenes Tempo es ist, plötzlich in das Prokrustesbett solch eines klassischen Taktschlägers gebracht, um einen Begriff zu haben, wie es sich darin ausnehmen muß! Da heißt es, „hier hinein legst du dich; und was du zu lang bist, das hau ich dir ab, und was zu kurz, das streck ich dir aus!" Und nun wird Musik dazu gemacht, um den Schmerzensschrei des Gemarterten zu übertäuben!

„In Leipzig gehörte es zum Ehrenpunkte, die neunte Symphonie von Beethoven aufzuführen. Ich hatte mir die Partitur dieser Symphonie selbst kopiert, und ein Klavierarrangement zu zwei Händen davon ausgearbeitet. Wie erstaunt war ich, von der Aufführung derselben im Gewandhause nur die allerkonfusesten Eindrücke zu erhalten, ja durch diese endlich mich so sehr entmutigt zu fühlen, daß ich mich vom Studium Beethovens, über welchen ich hierdurch völlig in Zweifel geraten war, für einige Zeit gänzlich abwendete. Von der allergründlichsten Belehrung ward es für mich, endlich von dem sogenannten Konservatoir-Orchester in Paris im Jahre 1839 die zuletzt mir so bedenklich gewordene „neunte Symphonie" gespielt zu hören. Hier fiel es mir denn wie Schuppen von den Augen, was auf den Vortrag ankäme, und sogleich verstand ich, was hier das Geheimnis der glücklichen Lösung der Aufgabe ausmachte. . ." So R. Wagner.

Als die wesentlichsten Eigenschaften eines Dirigenten kann man bezeichnen: Tongefühl, Intelligenz, Feuer und Energie. Erstere sind notwendig, um den Geist und

Digitized by Google

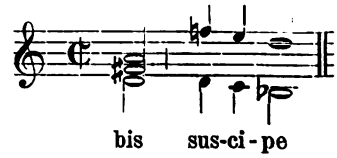
damit das Tempo, die Vortragsweise eines Stückes zu erkennen.[1]) Letztere sind nötig, um die Ausführenden zu begeistern und zu elektrisieren, daß sie sich dem Geiste des Stückes ganz hingeben und ihn in Tönen verlebendigen und gleichsam verkörpern.

Als ich eines Tages einen neu eingetretenen Chorregenten das *Dixit* choraliter anstimmen hörte, wußte ich sofort, daß er nicht zum Chorregenten passe. Denn wer das so herabjagen kann, hat kein Tongefühl, paßt also nicht zum Chorregenten. Bald zeigten sich die Folgen. Der Chor war zuvor gewohnt gewesen, das *Domine ad adjuv.* langsam feierlich, wie sich's geziemt, vorzutragen. Einige Monate nachher hatte es schon von seinem Direktor gelernt es „herabzuhudeln".

Ein Dirigent, der nicht augenblicklich fühlt, dem es nicht in allen Fasern und Nerven zuckt, das Tempo ist zu schnell oder zu langsam, ist kein Dirigent. Ich kenne einen Dirigenten, er ist fast ohne jede wissenschaftliche Bildung in bezug auf Technik und Geschichte der Musik — aber es strömt ein so lebhaftes Tongefühl in seinem Blute, daß diese Fehler höchst selten zutage treten. Wie inspiriert fühlt er, in welchem Tempo etc. ein Stück zu nehmen ist. Als er einst Palestrinas sechsstimmige *Missa Dum complerentur* besonders in den Schlußsätzen des *Kyrie* und *Gloria* total verschleppte, begegnete ich ihm und fragte: Wie geht es? „Ich habe Kopfweh, sah kaum die Noten" etc.

Es gibt ausgezeichnete Komponisten und Musikgelehrte, die schlechte Dirigenten sind; von Schumann ist das notorisch; ebenso von Proske. Das lag nun freilich nicht am Tongefühl, sondern wahrscheinlich an der äußeren Unbeholfenheit. Es ist ganz dasselbe, wie wenn gute Schriftsteller schlechte Redner sind. Ich gestehe, oft schon von der Art des Dirigierens aus einen Schluß auf den Charakter eines Menschen gezogen zu haben. So kenne ich einen Dirigenten, der eine sehr bedeutende musikalische Bildung besitzt; aber wie sein Charakter schwankend und energielos ist, so seine Direktion. — Dirigiert ein verständiger Musiker Musik ledern, vielleicht recht fein, zart, aber ohne Leben, Kraft, Schwung, so wird er ein feiner gebildeter Mann sein können, aber er wird als Charakter ebenfalls ohne Schwung sein.

Die Intelligenz des Dirigenten muß sich besonders auch zeigen in bezug auf die Zusammensetzung oder Verteilung der Sänger. Sicher braucht der Tenor, besonders bei den alten Meistern, die den Tenor meist in die Höhe gehen lassen, weniger Stimmen, als der Baß, der Sopran weniger, als der Alt *caeteris paribus.* Die hohe Lage dringt durch. Es ist kein Mißverhältniß: ein einziger guter Tenor gegen 4 Bässe; 4 Knabenalte gegen 3 Knabensoprane. Ist eine Komposition mehr als vierstimmig, so ist der tiefere Sopran stärker zu besetzen, als der höhere. Zum 2. Sopran sind meist auch diejenigen hinzustellen, die sicherer sind im Treffen. Bei den Alten gehen aber die beiden Soprane gleich hoch und haben beide gleiche Schwierigkeiten zu überwinden. Eine Ausnahme habe ich bei meiner Praxis einmal gefunden in der fünfstimmigen *Missa Ecce quam bonum* von H. L. Hasler. Hier kommt nämlich viermal vor:



und dreimal hat der zweite Sopran das *f* nach dem *fis* des ersten Soprans zu singen. Diese einzige im *Kyrie* etc. vorkommende sehr schwierig auszuführende Stelle bewog mich, zum 2. Sopran die trefflicherern Sänger zu stellen. — Ist eine Komposition für vier gleiche Stimmen, so ist die tiefste (Alt II oder Baß II) am stärksten zu besetzen. Es hängt aber so viel von der Stimmenqualität ab, daß man bestimmte Zahlen nicht mit Sicherheit aufstellen kann.

[1]) Ich setze bei jedem, der dirigieren will, voraus, daß er sich alle Kenntnisse erworben habe, um eine Partitur lesen zu können, und zwar sofort, vom Blatte weg, d. h. er muß sofort das, was er ansieht, in sich erklingen hören. — Wie lernt man Partituren lesen? Ich weiß es nicht aus Erfahrung, ich weiß nur, daß ich an dem Tage, an welchem ich die erste Partitur sah, sie auch lesen konnte, d. h. in mir klingen hörte. Als Knabe von elf Jahren hatte ich die Stücke, die ich in der Kirche hörte und die mir besonders wohlgefielen, nachgeschrieben, aber gleich in Stimmen. Wenn aber andere Recht haben, so lernt man Partituren lesen, indem man sie schreibt, und dabei denkt, wie es klingt, oder indem man Partituren zu spielen sucht oder bei Aufführungen mit den Klangwirkungen vergleicht.

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Über Benedictus und Vesperale.

In *Musica sacra* 1909, Nr. 8, Seite 97 brachte ich, bezüglich der von gewisser Seite intendierten **Ausführung** des *Benedictus* **vor** der Wandlung, zustimmend die Auseinandersetzungen der römischen *Ephemerides liturgicae* zur Kenntnis der Leser. Die Schlußstelle der *Ephemerides* lautete: „**Was** nun die Gründe betrifft, die . . . für die . . . Ansicht sprechen, so halten wir dafür, daß sie **zu vernachlässigen** sind, weil sie, obwohl sie die Ritenkongregation zu einer Abänderung der **Rubriken** veranlassen können, an sich noch kein Beweis sind, daß die Abänderung jetzt schon als **vollzogen** zu gelten habe . . .

Es mag sich also um Choral oder um (mehrstimmige) Musik, um ein Pontifikalamt, eine *Missa cantata*, oder ein feierliches Amt handeln, in jedem Falle soll das *Benedictus* **nach** der Wandlung **gesungen** werden."

Ich setzte hinzu: „Der Redakteur der Vatikana hat im Hinblick auf die mittelalterlichen **Handschriften** die von Grospellier befürwortete Rubrikenänderung durch die graphische Einrichtung **der betreffenden** Gesänge im neuen Gradualbuch aller Wahrscheinlichkeit nach in die Wege leiten **wollen**. Geht die Ritenkongregation darauf ein, so wollen wir hoffen, daß sie die Vereinigung von *Sanctus* und *Benedictus* für die **mehrstimmige** Musik nicht als verpflichtend erklärt."

Aus der in *Acta Apostolicae Sedis*, Ann. II., Vol. II., Nr. 2 (S. 81—82) veröffentlichten **Antwort** der Ritenkongregation nach Cefalù (16. Dezember 1909) wird nun ersichtlich, daß die **Ritenkongregation** auf den in Rede stehenden Plan gegenwärtig nicht eingeht. Es wurde nämlich **angefragt**: „VI. *Utrum in Missa solemni Benedictus cani possit ante elevationem, vel standum sit praescriptioni Caeremonialis Episc. Lib. II, cap. VIII, 70—71?* Ob man im Hochamt das *Benedictus* **vor** der Wandlung singen darf oder ob man sich an die Vorschrift des *Caeremoniale Episcoporum* **halten** soll (welches bekanntlich das *Benedictus* **nach** der Wandlung gesungen haben will)? **Antwort**: „Ad VI. *Standum Caeremoniali Episcoporum.* Man halte sich an das *Caeremoniale Episcoporum.*"

Eine zweite Mitteilung. In den mir zukommenden europäischen Musikzeitschriften habe ich bisher nichts über die in der Herausgabe des vatikanischen *Antiphonars* eingetretenen Hemmnisse gelesen. Folgende Notiz aus der *Ecclesiastical Review* (Philadelphia) Februar 1910, S. 209, mag deshalb eine nicht uninteressante Nachricht sein. Ich übersetze: „Es wird glaubwürdigerweise **gemeldet**, daß die lange Verzögerung in der Veröffentlichung der vatikanischen Choralbücher, teilweise wenigstens, ihren Grund in der Meinungsverschiedenheit bezüglich der Aufnahme der „korrigierten" oder der „originalen" Gestalt der älteren Hymnen hat. Das Gradualbuch hat der Welt die Tatsache kundgegeben, daß die Choralkommission nicht einfach die Erwünschtheit, sondern die Notwendigkeit eines Zurückgreifens auf die älteren Texte empfunden hat. Manche Hymnologen, katholische sowohl wie protestantische, haben ihr Mißfallen über die von den Korrektoren Urbans VIII. gemachten Änderungen geäußert, Änderungen, welche die ältere und weniger gefeilte Ausdrucksweise und den nichtquantitierenden Rhythmus durch die klassische Ausdrucksweise und die klassischen Metra ersetzten. Vielleicht wäre schon in dieser Hinsicht eine Rückkehr zu der ursprünglichen Gestalt wünschenswert. Aber wenigstens in einem auf der Hand liegenden Fall ist eine solche Rückkehr eine Notwendigkeit, falls die ursprüngliche Choralmelodie wieder hergestellt werden soll. Unser gegenwärtiges *Coelestis urbs Jerusalem* war ursprünglich der holperige aber schöne alte Hymnus *Urbs beata Hierusalem.* Die Korrektoren stießen sich offenbar an der holperigen Ausdrucksweise und dem unklassischen Rhythmus des alten Hymnus; leider aber änderten sie, bei der Revisionsarbeit, vollständig sein Metrum (vom trochäischen in das jambische) um, so daß die Choralmelodie nicht ohne beträchtliche Verstümmelung für den revidierten Hymnus benutzt werden konnte. Der Versuch dieses zu tun, wie aus dem Regensburger (!) *Vesperale* ersichtlich — („Regensburger," immer wieder dieses gewisserseits wie ein rotes Tuch wirkende Epitheton, als ob die im Auftrag der Ritenkongregation und zweier Päpste in Regensburg gedruckte frühere **offizielle** Ausgabe nur ein Regensburger Privatunternehmen und eine spezifische Regensburger Liebhaberei gewesen wäre! [L.-B.]) — führte zu einem plumpen Ergebnis. Die verstümmelte Choralmelodie war kaum singbar für solche, deren Ohr so oft nach der Melodie des *Pange lingua gloriosi Corporis mysterium* abgestimmt worden war. Im vatikanischen Gradualbuch sind nur die älteren und unrevidierten Texte der Hymnen aufgenommen, z. B. das *Pange lingua . . . proelium* und das *Vexilla regis prodeunt.* Es verlautet nun, daß die Ritenkongregation und die Choralkommission bezüglich der Rückkehr zu den originalen Hymnentexten verschiedener Meinung sind. Die erstere wünscht nicht die alte, unrevidierte Form, und, *pendente lite*, kann natürlich das Antiphonar nicht veröffentlicht werden. Die Ritenkongregation scheint viel früher schon ihren Einspruch gegen die nichtrevidierten Hymnen begonnen zu haben; denn der Anhang zum Gradualbuch enthält sowohl die unrevidierte Lesart (mit den Noten), als die revidierte (ohne Noten). Einer dieser Hymnen, welche so in zweifacher Gestalt geboten werden, ist das *Veni Creator Spiritus;* er bietet eine kleine Illustration der Schwierigkeit, welche klarer im *Coelestis urbs Jerusalem* gefunden wird. Die ältere Form einer der Zeilen lautet: *Dextera Dei tu digitus*, während wir in der korrigierten Form folgendes lesen: *Digitus paternae dexterae.* Die Melodie bietet nur eine Note für die Silbe „*Dex*" (der ursprünglichen Form), so daß der Sänger sich gezwungen sieht, (bei der späteren Form) auf irgend eine Weise die zwei Silben „*Digi*" in den melodischen Raum einer einzigen Silbe zusammenzudrängen. Das Gradualbuch druckt deshalb die zweite Silbe kursiv: D*igi*, um anzuzeigen, daß beide Silben auf nur eine Melodienote gesungen werden müssen.

Die Meinungsverschiedenheit zwischen der Ritenkongregation und der vatikanischen Choralkommission ist eine wesentliche. Eines muß geopfert werden: entweder die originale Fassung der

Digitized by Google

Melodie (in manchen Hymnen) oder die Revisionsänderungen der Korrektoren. Eine naheliegende Art und Weise, sich aus der Schwierigkeit herauszuziehen, bestände in folgendem Verfahren: die ursprünglichen Melodien könnten beibehalten werden, dagegen eine neue Revision der Hymnentexte vorgenommen werden, welche die zur gesanglichen Ausführung passenden Rhythmen herstellte, während sie die prosodischen Fehler der alten Hymnen ausmerzte. Es würde so die Schwierigkeit auf eine Geschmacksache reduziert werden; allerdings aber würde dadurch die angenehme Altertumswürze geopfert werden, welche eine der kostbaren Erbstücke der ganzen Liturgie bildet, sowohl in den Zeremonien und Gewändern als in der Musik und Hymnodie."

Ich schließe, indem ich bemerke, daß ich die Richtigkeit der hier gegebenen Nachrichten nicht nachprüfen kann. Die *Ecclesiastical Review* ist übrigens eine ernst zu nehmende kirchliche Zeitschrift.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N.-Y. Ludwig Bonvin, S. J.

Anmerkung der Redaktion: Unterdessen erschien in der römischen *„Rassegna Gregoriana"*, Doppelnummer 1/2 (1910), Seite 31, nachfolgende Erklärung, die wörtlich hier übersetzt sein soll: „Der Text der Hymnen in der Vatikanischen Ausgabe. Im Vatikanischen Graduale sind, wie bekannt, die Hymnen, welche vorkommen, an einigen Stellen im Texte reformiert worden, aber nicht in ihrer alten kritischen Form zurückgeführt, was ja leicht geschehen konnte. Die letzte Autorität hielt es jedoch nicht für passend, diese Reform auch auf die Meßbücher auszudehnen, und daher waren viele der Ansicht, daß es besser gewesen wäre, gar nichts zu korrigieren, wenn man nicht mit schärferem Urteil und für sämtliche liturgische Bücher, nicht nur für die mit gregorianischem Choral versehenen, die Korrektur vornehmen wolle. Die Kompilatoren der Vatikanischen Ausgabe glaubten jedoch, die gleiche Korrektur auf die Hymnen des neuen römischen *Vesperale* ausdehnen zu können und die vatikanische Druckerei war bereits vorgeschritten. Nun aber wissen wir, daß durch höhere Anordnung diese Reform des Hymnentextes nicht berücksichtigt wird, und daher ist es notwendig geworden, viele Seiten des typographischen Satzes zum neuen gregorianischen Vesperale nochmal herzustellen; dieser Umstand macht auch die außerordentliche Verzögerung dieser Publikation erklärlich."

Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

I. Geistliche und weltliche Gesänge: Acht deutsche Trauergesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß von **Klemens Adam.** Regensburg, Fritz Gleichauf. Ohne Jahreszahl. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

Anspruchslose, einfach harmonische Gesänge. Die Texte sind meist der „Cäcilia" von Mohr entnommen. Nach den liturgischen Funktionen des Rituale werden gemischte Kirchenchöre öfters von den ernsten Gesängen Gebrauch zu machen Veranlassung haben.

Von vier Gesängen für eine hohe Singstimme und Orgel von **Adolf P. Böhm,** Op. 21, liegen in einem Heft vereinigt vor: Nr. 3. „Die Weihe der Nacht" (Gedicht von Hebbel) und Nr. 4. „Ich sehe dich in tausend Bildern" (Gedicht von Novialis). Leipzig, Otto Junne. Partitur 1 ℳ 50 ₰. Für katholische Gotteshäuser ist eine Verwendung der durchaus konzertmäßigen, mit spinoser Registrierung und überchromatischer Fassung und Begleitung versehenen Gesänge von „übersinnlichem Ausdruck" soviel wie ausgeschlossen. Man weiß nicht, ist man über oder in den Wolken einer kaum existierenden Welt.

Dieckmann, Alb. M., Op. 15. Zwei Festgesänge für gemischten Chor. 1. Gott grüße dich! (6stimmig). 2. Festgruß (Gedicht von Dr. Kreutzer), 4stimmig. Hochwürd. Herrn Pfarrer C. M. Neumann gewidmet. Düsseldorf, L. Schwann. 1910. Partitur 50 ₰, 3 Stimmen (Sopran und Alt zusammen, Tenor I und II, sowie Baß I und II zusammen) à 5 ₰. Bei irgendwelchen Festlichkeiten oder Begrüßungen können diese beiden Festgesänge eine feierliche Wirkung nicht verfehlen.

Pfingstrosen. 17 Lieder zu Ehren des Heiligen Geistes, für 4stimmigen Männerchor. Gesammelt und herausgegeben von **Br. Gottwills.** Regensburg, Fritz Gleichauf. 1910. Partiturausgabe 60 ₰, von 5 Exemplaren ab à 40 ₰, von 10 Exemplaren ab à 30 ₰. Die Orgelbegleitung zu den Liedern Nr. 1, 8, 13 und 14 ist einzeln zum Preis von 80 ₰ käuflich zu haben. Außer drei lateinischen Texten sind deutsche Gesänge verschiedener Autoren (2 von Mich. Haller, 2 von Aug. Wiltberger, 3 von Bruno Stein und sonstigen bisher unbekannten Komponisten) enthalten. Die Gesänge sind bei Nachmittagsandachten zu Ehren des Heiligen Geistes, bei Firmungsfeierlichkeiten, bischöflichen Visitationen gut zu empfehlen und zu gebrauchen und stellen an die 4 Männerstimmen keine großen Anforderungen.

Lauretanische Litanei mit deutschem Text für zwei, drei oder vier Singstimmen mit Orgelbegleitung von **Max Hohnerlein,** Op. 60. Regensburg, Fritz Gleichauf. 1910. Partitur 1 ℳ, 4 Stimmen à 20 ₰. An vielen Orten sind lauretanische Litaneien auch mit deutschem Texte üblich und im Gebrauch. Für diese Fälle empfiehlt sich das Op. 60, das in angemessener Abwechslung die Anrufungen in rezitationsartiger Form und das „Bitt für uns" mehrstimmig für gemischten Chor in mensuriertem Rhythmus darbietet.

Ils Jakob. a) Tod in Ähren. (Gedicht von Detlev v. Liliencron.) Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

b) Kindesauge. (Gedicht von J. Ils). Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

c) Der heil'ge Christ. Oratorischer Liederzyklus für Weihnachtsfeiern, für gemischten Chor. Die 3 Nummern in Ravensburg bei Friedrich Alber. Preise unbekannt.

Digitized by Google

Die beiden einstimmigen Lieder sind leicht und lieblich. Der oratorische Liederzyklus für gemischten Chor, in den auch lebende Bilder eingeschaltet werden können, besteht aus drei Teilen und 14 musikalischen Nummern, welche in der Weihnachtszeit bei Vereins- oder Familienfesten als angenehme Abwechslung gut empfohlen werden können.

Lauretanische Litanei mit deutschem Text für vier Singstimmen mit Orgelbegleitung von **K. Jendrossek**, Op. 50. Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung. Graz und Wien, „Styria". 1909. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰. Die Litanei ist durchaus im mensurierten Rhythmus geschrieben, die Antworten für den Chor, die Anrufungen für drei und vier Solostimmen. Die Orgelbegleitung darf ja nicht gehackt werden, und es wäre gut gewesen, wenn der Komponist durch Phrasierung, Ligaturbogen mehr Abwechslung geschaffen hätte.

„Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete." Für eine mittlere Singstimme, Violine, Harmonium (oder Orgel) und Klavier, von **Arnold Mendelssohn.** Leipzig, Otto Forberg. 1909. Preis 3 ℳ. Der Text ist dem 13. Kapitel des 1. Briefes Pauli an die Korinther entnommen, und auch mit englischer Übersetzung versehen. Die Violinstimme ist obligat. Zur Harmoniumbegleitung gesellt sich das Klavier. Durch diese musikalische Bekleidung stellt sich die Komposition nicht in die Reihe kirchlicher, sondern rein religiöser Hausmusik.

— — Ähnlich ist über die nachfolgenden „Vier geistliche Gesänge" für vierstimmigen gemischten Chor des gleichen Autors (Gedichte von Fr. R. Borchers) zu urteilen. Nr. 1. Abschied. Nr. 2. Ich singe, weil ich singen muß. Nr. 3. Herr, wenn wir dich nur haben. Nr. 4. Der Herr ist nah. Leipzig, Otto Forberg. 1909. Jede Nummer: Partitur und Stimmen 1 ℳ, 4 Stimmen à 15 ₰.

Meuerer, Joh. Gg., Op. 58. Fünf Marienlieder für Sopran, Alt und Orgel obligat, Tenor und Baß ad lib. (Bemerkung: Wenn Tenor und Baß besetzt ist, so möge die Orgel nur bei den Soli benützt werden; im anderen Falle wird alles gespielt.) Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung. Graz und Wien, „Styria". 1909. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰. Für den kommenden Maimonat werden diese 5 leicht ausführbaren Marienlieder gute Verwendung finden. In Nr. 5 finden sich Stellen, in denen sich Melodie und Text mechanisch verbinden, wie z. B.: Laß mit dem süßen Ave, dich grüßen. — Oder: Reiche die Hände, uns Sündern wende. Durch gehobene Deklamation lassen sich vielleicht diese hinkenden und sinnstörenden Rhythmen verbessern.

— — Op. 64. 14 deutsche Lieder. (3 Osterlieder, 4 Lieder zum Heiligen Geist, 3 Sakraments-, 2 Kommunionlieder, 1 Herz-Jesu-, 1 Marienlied.) Nach Texten des *Ave Maria*. Für gemischten vierstimmigen Chor oder für 1 Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung. Graz und Wien, „Styria". 1910. Partitur 2 ℳ, 4 Stimmen à 35 ₰. Für kleinere Landchöre und geringe Stimmenzahl sind diese Kirchenlieder recht brauchbar und empfehlenswert.

Plag, Joh., Op. 59. Zehn deutsche und lateinische Sakramentsgesänge, besonders geeignet zur Feier der ersten heiligen Kommunion, für vierstimmigen gemischten Chor oder Mezzosopran und drei Männerstimmen. Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung. Monsignore Dr. A. de Waal, Rektor des Campo santo in Rom gewidmet. Düsseldorf, L. Schwann. 1910. Partiturausgabe. Preis nicht angegeben. Nur *Tantum ergo* und *Jubilate Deo* sind mit lateinischem Texte und letzteres als feierliche Begrüßung beim Einzug der Erstkommunikanten gedacht. Die Texte der deutschen Lieder sind meist Gedichte von de Waal. Der musikalische Teil ist in praktischer Besetzung und Strophenform einfach und lieblich erfunden und durchgeführt.

II. Bücher und Broschüren: **Battke Max.** Musikalische Grammatik. Einführung in das Reich der Tonkunst mit besonderer Berücksichtigung des Stoffes für den Schulgesangunterricht. Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde. Preis 1 ℳ. Der über die Grenzen Deutschlands hinaus als Musikpädagoge bekannte Verfasser hat in diesem Bändchen den ganzen Lehrstoff für den Gesangunterricht an höheren Schulen in 10 Kapiteln behandelt in der Weise, daß in jedem Kapitel rhythmische und melodische Übungen, Gehör- und Tonbildungsübungen etc. nebeneinander hergehen und ineinander übergreifen, mit jeder Stufe in der Schwierigkeit wachsend. Die Art, wie der Verfasser das Musikdiktat, das Vomblattsingen und die Bildung des Gehörs (Erziehung des Tonsinnes) lehrt, zeigt von ebenso gründlichen Studien wie reicher praktischer Erfahrung; und ganz neue Pfade schlägt er bei der Einführung in die musikalische Formenlehre ein. Mit ihren Elementen beginnt er schon im ersten Kapitel, in dem er die Aufgabe stellt, Worte zu rhythmisieren und zu melodisieren, die er im zweiten Kapitel zu kleinen Sätzen, im fünften bereits zu Perioden mit Vorder- und Nachsatz erweitern läßt, bis der Schüler im neunten Kapitel auch das Umbilden und Variieren eines Motives lernt, so daß er die im 10. Kapitel erklärten musikalischen Formen wie Fuge, Rondo etc. nunmehr mit wirklichem Verständnis, und nicht nur äußerlich auffassen wird. Das Heft ist nicht nur für Schulen, sondern auch für die Elementarklassen der Konservatorien zu empfehlen. Ein genaues Inhaltsverzeichnis, ein alphabetisches Sachregister und die an den Rand gedruckten Stichworte erleichtern den Gebrauch des Buches.

„Berliner Tonkünstlerverein." 1. Januar 1909 bis 1. Januar 1910. Bericht über das 65. Vereinsjahr. Erstattet von **Adolf Göttmann.** Im Anhang: das Mitgliederzeichnis. Berlin S.-W. 68, Lindenstraße 16—17. Berliner Musikaliendruckerei. Der „Berliner Tonkünstlerverein", welcher die ideellen und die materiellen Interessen seiner Mitglieder zu fördern den Zweck hat, versendet soeben den von dem Vorsitzenden Adolf Göttmann verfaßten Bericht über das 65. Vereinsjahr. Wir entnehmen demselben, daß in dem abgelaufenen Jahre fünf Vortragsabende, ein außerordentlicher Vortragsabend, acht musikwissenschaftliche und ein musikpädagogischer Abend stattgefunden. Allein im Laufe der Vortragsabende kamen 38 Manuskriptwerke und 38 Erstaufführungen gedruckter neuer

Digitized by Google

Werke von 15 Komponisten und 1 Komponistin unter gütiger Mitwirkung von 40 Künstlern und Künstlerinnen, sowie eines gemischten Chores zu Gehör. Seine große Bibliothek hat der Verein in den Dienst der Allgemeinheit gestellt und dieselbe seit dem 1. November 1908 zur Volksbibliothek erweitert. Im Laufe des Jahres fanden 2706 Ausleihungen statt. Die Einrichtung einer Stunden- und einer Konzertvermittelung haben bereits ebensolche segensreiche Früchte getragen, wie die seit Jahren stark in Anspruch genommene Krankenkasse und Unterstützungs- und Darlehenskasse. Das Gesamtvermögen des Vereins betrug am Ende vorigen Jahres nahezu 75350 Mark. Die Mitgliederzahl des an aktiven Mitgliedern größten Vereins Deutschlands betrug 8 Ehrenmitglieder, 521 ordentliche und 51 außerordentliche, insgesamt also 580 Mitglieder. Das Verbandsorgan, „Die Deutsche Tonkünstlerzeitung," Schriftleiter Adolf Göttmann, vertritt die Interessen des gesamten Tonkünstlerstandes und erscheint in einer Auflage von 2200 Exemplaren.

Salve Regina, kirchliches Gesangbuch für marianische Kongregationen. Verfaßt und zusammengestellt von **P. Joseph König**, S. J. Mit Approbation des fürsterzbischöflichen Ordinariats Wien. 2. Auflage. Linz a. D., Verlag des Kathol. Preßvereins. 1910. Preis K 1.20, geb. K 1.60, mit Post um 10 h mehr. Einen Kranz von vielen schönen, vielfach noch unbekannten Marienliedern hat in dem vorliegenden Büchlein der hochwürdige Herr Verfasser der Königin der Kongregationen gewunden. Die marianischen Vereinigungen mögen es daher nicht versäumen, dieses gediegene Gesangbuch einzuführen, was das handliche Format, der schöne Notendruck um so leichter ermöglichen. Ist das Buch aber auch zunächst für Bedürfnisse der marianischen Kongregationen berechnet, so kann es doch für alle Kirchenchöre und für Privatandachten bestens empfohlen werden.

Kunst-Glockengießerei **Ulrich Kortler**, München, Maillingerstraße 23. In erster Linie ist diese reich und schön illustrierte Broschüre eine Reklameschrift der genannten Firma in München, die wahrscheinlich auf Verlangen auch gratis versendet wird. Die Angaben über die bereits hergestellten Glocken und Geläute sind sehr belehrend und hochinteressant; auch die beigegebenen Zeugnisse über bereits gelieferte und erprobte Geläute mit Angabe des Tones und Gewichtes können bei Auswahl neuer Glocken belehrend und ratend gute Dienste leisten.

Joseph Venzl. Vollständige Schule des Lagenspiels für Viola (Viola-Alta), übertragen von **Ludwig Pagels.** Hannover, Louis Örtel. Preis 3 ℳ. Venzls Violinschule ist durch L. Pagels Bearbeitung speziell für die Viola in deutscher und englischer Sprache bestimmt und ist mit vielen praktischen Beispielen für zwei Instrumente (Lehrer und Schüler) in allen Tonarten und Lagen versehen.

Joh. Seb. Bachs Kunst der Fuge. Mit in den Notentext eingefügten Analysen und Bemerkungen von **M. Ritter**, Seminarlehrer. Leipzig, Max Hesse. 1910. Preis kartoniert 3 ℳ, geb. 3 ℳ 50 ₰. Der Herausgeber gesteht in lobenswerter Weise, daß er für die Neuherausgabe des unsterblichen Werkes von J. S. Bach das Buch von Dr. H. Riemann „Katechismus der Fugenkomposition," in welchem ausführliche Analysen von 15 Fugen und 4 Kanons über ein und dasselbe Thema enthalten sind, benützt habe. Er bemühte sich, den rhythmisch-motivischen Aufbau der Fugen unter teilweiser Berücksichtigung der harmonischen Grundlagen klar zu legen. Der Herausgeber ist Seminarlehrer zu Stolberg im Erzgebirg und hat durch diese Schrift eine sehr empfehlenswerte Beihilfe für solche Musiker geschaffen, welche in die Tiefen der kontrapunktischen Kunst einzudringen befähigt sind und dazu Lust haben.

Von der Sammlung „Kirchenmusik," herausgegeben von Dr. Karl Weinmann, liegt als Doppelbändchen IV und V vor: „Kompendium der Notenschriftkunde von Dr. phil. et mus. **Hugo Riemann**, Professor der Musikwissenschaft an der Universität in Leipzig. Mit 20 Übungsbeispielen zum Übertragen. Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Preis 2 ℳ. Der Inhalt dieses 167 Seiten umfassenden Büchleins ist für Spezialisten der geschichtlichen Entwicklung unserer Notenschrift, verfaßt von einem Spezialisten. Es handelt von der altgriechischen, byzantinischen Notenschrift, von der Neumenschrift kirchlicher und weltlicher Gesänge und Lieder, von Guidos Reform, von den Anfängen der Mensuralnotenschrift, von der Mensuralnotierung des 13. und 14. Jahrhunderts, vom Einfluß der Tabulaturen auf die Mensuralnotierung, bringt sechs Beispiele von deutscher und spanischer Orgeltabulatur, sowie von spanischer, italienischer, französischer und deutscher Lautentabulatur mit Übertragung. Das Bändchen ist also vorzugsweise musikgeschichtlicher Natur und gibt wenigstens einige Lichter über das schwierige Thema, das zur vollen Klarheit in dieser Materie durch eine reiche, jedoch überaus kostspielige Spezialliteratur ergänzt werden müßte.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1909. 16. Jahrgang. Herausgegeben von **Rudolf Schwartz.** Leipzig, C. F. Peters. 1910. Preis 4 ℳ. 131 Seiten. Groß 8°. Inhalt: Jahresbericht (S. 5—12). Dialog und Echo in der alten Chormusik, von Theodor Kroyer (S. 13—32). Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion, von Hugo Riemann (S. 33—46). Van Swieten und das Textbuch zu Haydns Jahreszeiten, von Max Friedländer (S. 47—56). Das Notenbuch der Zeumerin (S. 57—72) und „Volksmusik und höhere Tonkunst" (S. 73—84), von Hermann Kretzschmar. Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1909 erschienenen Bücher und Schriften über Musik, von Rudolf Schwartz (S. 85—131). Wie jedes Jahr bringt auch dieser 16. Jahrgang eine Fülle hochinteressanter historischer, ästhetischer und bibliographischer Abhandlungen und Artikel. Geradezu niederdrückend ist die Aufzählung der bibliographischen Werke, welche R. Schwartz über die musikalische Literatur (die praktische Musik ist gänzlich ausgeschlossen!) mit genauer Angabe der Titel, Verleger und Preise darbietet. Man dürfte ein paar tausend Stunden nötig haben, um den Inhalt der aufgezählten Werke zu lesen und zu studieren. Besonderes Interesse hat bei Referent der Artikel: „Volksmusik und höhere Tonkunst" hervorgerufen, sowie der gediegene Artikel Kroyers über „Dialog und Echo in der alten Chormusik". Das Jahrbuch darf in keiner Bibliothek eines Musikforschers fehlen.

Digitized by Google

Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen? Nach authentischem Material herausgegeben von **Dr. Richard Stern.** Mit 15 Original-Künstlerbildnissen. 1. Jahrgang. Deutsche Ausgabe. Berlin W. 62, Schillstraße 9, Dr. Richard Stern. Natürlich muß das Wort „Musikstudierende" hervorgehoben werden, denn es ist nur von Musiklehrern und Musiklehrerinnen, musikalischen Konservatorien und Schulen, Gesangvereinen, Klavier- und Instrumental-Handlungen die Rede. Die Beigabe der Lichtbilder hervorragender Dirigenten, Lehrer, Virtuosen und Sängerinnen usw. ist sehr gut gelungen. Ob der Verfasser das 178 Seiten starke Buch auf Verlangen gratis zusendet, oder welchen Preis er fordert, ist nicht bemerkt.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Gegründet von Dr. F. X. Haberl, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann.** 23. Jahrgang. Regensburg, Friedrich Pustet. 1910. Preis brosch. 3 ℳ 40 ₰. Geb. 4 ℳ. Referent freut sich, daß diese Publikation wieder erschienen ist und wertvollen Inhalt darbietet. Die Aufsätze und kleinen Beiträge nehmen 147 Seiten in Anspruch, Kritiken und Referate füllen die übrigen 42 Seiten. Genaues Inhaltsverzeichnis stand wiederholt im Anzeigenblatt des Cäcilienvereinsorgans und der *Musica sacra.* Besonders hält Referent nachfolgende Aufsätze und Mitteilungen für lehrreich, nützlich und wissenschaftlich interessant: 1. Die Skizze über Ag. Steffani, und dessen Aufenthalt in München (1654—1688), sowie 2. von Werras Beiträge „Zur Geschichte des französischen Orgelsspiels", 3. den Vortrag Weinmanns beim Kongresse in Wien, 1909, über alte und moderne Kirchenmusik, sowie 4. die Auszüge aus dem Kongreßbericht in Wien. Unter den „Kritiken und Referaten" ragen die über die „Denkmäler" (bayerische, deutsche und österreichische) hervor, sowie über die verschiedenen Ausgaben der vatikanischen Choralbücher, endlich die über den 4. Band der Musikgeschichte von Dr. A. W. Ambros, besorgt durch H. Leichtentritt. Möge das Jahrbuch von seinen alten Freunden fleißig benützt und verbreitet werden und neue Freunde erwerben; besonders für den katholischen Klerus ist die Propaganda eine Ehrenpflicht. F. X. H.

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. ✻ Brüssel. Das Chorwerk „Frithjofs Heimkehr" von J. G. Ed. Stehle hat nun denn auch in französischer Sprache seinen Sieg in der Kapitale Belgiens gefeiert. Ohne Zweifel war es der leidige Mangel an guten Chorkräften, der das Werk uns so lange vorenthielt, die Gesellschaft „Choral Pius X" hat nun diese Ehrenpflicht erfüllt. Den Komponisten kannte man bisher nur durch seine vorzüglichen, großen, kirchlichen Vokalwerke, um so gespannter war man auf die Aufführung dieses weltlichen Oratoriums. Es sei gleich eben gesagt, daß der Erfolg ein so bedeutender und durchschlagender war, daß eine zweite Aufführung für Anfang nächster Saison beschlossen wurde. Stehle erscheint als ein Moderner im guten Sinne in diesen neun sehr gut auseinandergehaltenen Bildern, dramatischen Szenen. Von allen übertriebenen orchestralen Effekten sich fernhaltend weiß er, der doch in der musikalischen Sphäre der Klassiker erzogen und herausgebildet wurde, auch das Gute der Neueren zu schätzen, wie die motivische Entwicklung der Harmonie zeigt. Keineswegs ist ihm diese Selbstzweck und so schreitet er mit seiner verständigen Verbindung der beiden Richtungen auf der goldenen Mittelstraße einher, von den Radikalen als zu gemäßigt angesehen, jedenfalls aber von denjenigen Musikern, welchen die gesunde Freude an frischquellenden Melodien noch nicht abhanden gekommen ist, geschätzt und geachtet. Bei Stehle ist alles sangbar; in den Chorpartien ist dem Verhältnis der Stimmen untereinander aufs genaueste Rechnung getragen und die Klangwirkungen sind großartig. Die Solorollen sind stellenweise von jener packenden Gewalt, welche Zeugnis ablegt von der empfindsamen Natur des Komponisten in der alles Geschaute und Erlebte sich in Klang umsetzt. Die Wiedergabe selbst des Werkes verdient alles Lob. Das Stimmenmaterial des Chores sehr gut und so einstudiert wie man höchst selten es in Brüssel zu hören bekommt — selbst im Konversatorium, wo Gesangskunst das Aschenbrödel ist! Unter den Solisten waren zwei renomierte bayerische Namen vertreten: Frau Lotze-Holz aus Nürnberg begeisterte hoch mit ihrem, mit Schmelz und Kraft gepaartem herrlichen Organe, das Publikum, Herr Dr. Fest aus Neustadt, der die Rolle des Königs Ring mit warmem, klangprächtigen Bassbariton sehr schön wiedergab. Noch ein bayerischer Name war unter den Mitwirkenden vertreten, Herr Domkapellmeister Dr. W. Widmann aus Eichstätt, welcher das Ganze mit gewohnter Umsicht und anfeuerndem Schwunge leitete. Ad. Locher.

2. ⊙ München. Bei der Ausstellung 1910 findet vom 20.—23. Mai eine „Robert-Schumann-Gedenkfeier" statt, deren musikalische Leitung Ferdinand Löwe (Wien) übernimmt. Das 1. Orchesterkonzert bringt am 20. Mai abends in der Neuen Musikfesthalle Schumanns 1. Symphonie, Op. 38, dessen *A*-moll-Klavier-Konzert, Op. 54, und dessen *D*-moll-Symphonie, Op. 120. Am 21. Mai wird im Münchener Künstlertheater vorgetragen: a) Streichquartett *A*-dur, Op. 41, Nr. 3, b) 5 Gesänge für Sopran, c) Phantasiestück, Op. 12, d) Klavierquartett, Op. 47. Am 22. Mai in der Festhalle abends 7 Uhr Orchesterkonzert: „Manfred" von Lord Byron. Montag, 23. Mai, vormittags 11 Uhr im Künstlertheater: Solo-, Chorgesänge und Duette. Billetten und Plätze für diese Konzerte, sowie auch für die **Oberammergauer Passionsspiele**, welche am 11., 16., 22. und 29. Mai, 5., 12., 19., 24., 26. und 29. Juni, 3., 10., 17., 20., 24., 27. und 31. Juli, 3., 7., 10., 14., 17., 21., 24., 28. und 31. August, 4., 8., 11., 18. und 25. September stattfinden, besorgt (für Oberammergau auch Übernachten, Verpflegung und Eintrittskarte) das bayrische Reisebureau Schenker & Co., München, Promenadeplatz 16.

3. □ Gleiwitz, den 12. April 1910. Mit hochgesteckten Zielen ist der Cäcilienverein diesmal in den edlen musikkünstlerischen Wettkampf unserer Stadt eingetreten, und er hat sein Ziel ruhmvoll erreicht. Nach den vollgelungenen und noch in bester Erinnerung stehenden Oratorienkonzerten (Schumann, „Das Paradies und die Peri" und Tinel, „Franziskus") der letzten zwei Jahre

Digitized by Google

gestaltete sich die am Sonnabend und Sonntag, den 9. und 10. April d. J. stattgefundene Aufführung „Die Zerstörung Jerusalems“ von Dr. August Klughardt zu einer bedeutungsvollen Tat im Musikleben unserer Stadt, sodaß das Konzert auch für spätere Zeiten ein Ruhmesblatt in der Geschichte des Cäcilienvereins bleiben wird. Die Leistungen der sangesfreudigen Damen und Herren des genannten Vereins sind unseren Kirchenbesuchern seit langer Zeit bekannt und jeder weiß, daß die Sängerschar auch vor der schwierigsten Aufgabe der *Musica sacra* nicht zurückschrecken braucht, sondern sie stets in würdiger Weise zu lösen versteht. Sein Leiter, Herr Chorrektor Gebauer, beschränkt sich aber nicht auf diese recht mühe- und dornenvolle Tätigkeit; er führt seinen Chor auch hinaus in die Stadt, in den Konzertsaal und erwirbt sich durch dieses Auftreten große Verdienste um das musikalische Leben in Gleiwitz. Das für dieses Jahr gewählte moderne, großzügig angelegte Klughardtsche Werk gelangte in allen Teilen zu einer geradezu meisterhaften Aufführung und ließ den bedeutenden Fleiß erkennen, den Dirigent und Chor auf die Einübung des umfangreichen, technisch äußerst schwierigen und anstrengenden Chorstoffes verwandt hatten. Der geniale Dirigent, Herr Gebauer, war auf der Höhe der Situation, hielt den gewaltigen Apparat — etwa 120 Sänger und Sängerinnen, sowie über 40 Musiker — in fester Hand, ließ ihn mit erstaunlicher Schlagfertigkeit und Exaktheit arbeiten und brachte in technischer, musikalischer und ideeller Hinsicht die Schönheiten des Werkes und seine Massenwirkung zu glanzvoller Geltung. Der Chor entfaltete eine prächtige Klangkraft und überraschte durch Klarheit und Reinheit der Tongebung. Die tiefen vollen Bässe und tonfesten Tenöre ergaben eine edle Harmonie mit den sonoren Altstimmen und den taufrischen, umfangreichen Sopranen jugendlicher Mädchengestalten; dies in Verbindung mit stimmungsvoller Phrasierung, klarer Aussprache und bescheidenem Auftreten des ganzen Tonkörpers versetzte das Publikum in eine Stimmung andachtsvoller Weihe. Freilich leitete Herr Chorrektor Gebauer, ein durchaus feinsinniger, denkender, nach hohen Zielen strebender Künstlergeist, wie bereits gesagt, die Aufführung mit einer erhabenen, vornehmen Ruhe und alles durchdringenden Wärme, die seine Schar unwiderstehlich in seinen Bann zwingt und dem leisesten Winke dienstbar macht. In Scharen waren die Musikliebhaber Oberschlesiens herbeigeeilt und es war der große Theatersaal des Viktoria-Etablissements an beiden Tagen voll besetzt. Die Vereinsleitung hatte das für die dem Werke zugrunde liegenden Hauptpartien gewonnene Solisten-Ensemble äußerst glücklich gewählt. Es vertraten die Partie des Boten Frau Else Müller-Postler-Gleiwitz (erster Sopran), des Erzengels Fräulein Elfriede Haenelt-Breslau (Alt), des römischen Herolds und Titus Herr Dom- und Oratoriensänger Karl Thugutt-Breslau (Tenor), des Hohenpriesters und Ahasvers Herr Oberkantor Magnus Davidsohn-Gleiwitz (Baß). Helle Lichtpunkte und wirklich tiefempfundene und ergreifende Momente bieten die herrlichen Engelterzette, für deren zweite Sopranpartie noch Fräulein Lisbeth Ruhnau-Breslau engagiert worden war. Alle fünf Solisten führten ihren Part in durchaus einwandsfreier, streng charakterisierter und drammatisch belebter Weise durch. Das saubere Klavierspiel des Herrn Lehrers Kügele-Gleiwitz bot vollen Ersatz für den weichen Ton der Harfe. Auch das Orchester, unsere bestrenomierte Infanterie-Kapelle, löste ihre Aufgabe in tadellos sicherer und klangschöner Art und hat gleichfalls an dem Gelingen des Ganzen einen hervorragenden Anteil.

4. ♪ **Lindau i. B.** Die 19. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins **Augsburg** wird am **16. und 17. Mai,** Montag und Dienstag nach Pfingsten, dahier stattfinden. Der hochwürdige Herr Diözesanpräses, Dr. J. N. Ahle in Augsburg, hat in betreff der Jahreszeit und des Ortes eine außerordentlich gute Wahl getroffen. Wir hoffen auf guten Besuch und auf schöne Erfolge für die Kirchenmusik.

5. × **Bautzen,** 1. April 1910. Der Seminar-Oberlehrer Karl Engler (Sohn des Domchorrektors Aug. Jos. Engler) ist mit dem 1. Januar h. a. vom Hochwürd. Domstifte St. Petri zum Organisten und stellvertretenden Chorrektor an hiesiger Domkirche berufen worden.

6. || **Regensburg.** Den zahlreichen politischen Blättern und den früheren Schülern und Freunden, welche von meinem 70. Geburtstage öffentlich und in unverdienter Weise Kenntnis genommen und Glückwünsche zugesendet haben, darf ich hiemit öffentlichen Dank aussprechen, wenn es mir nicht möglich sein sollte, dieselben schriftlich zu beantworten. Ich denke mit Graf von Platen: Soviel Arbeit um ein Leichentuch? und danke Gott für jeden Tag zu seiner Ehre. F. X. H.

7. = **Düren.** Die vierzigste Diözesanversammlung der Erzdiözese **Cöln** wird hier am 19. Mai, Donnerstag in der Pfingstwoche, stattfinden und von Monsignore C. Cohen in Cöln geleitet werden. Der Cäcilienverein der Erzdiözese umfaßt 53 Dekanate. Die Erzdiözese zählt 3 Millionen Seelen!

8. **Inhaltsübersicht von Nr. 4 des Cäcilienvereinsorgans:** Charwochenprogramme des Jahres 1010: Pfarrkirchenchor Cham; Kirchenchor Geisenfeld; Hof- und Domchor in Graz; Propstei-Stadtpfarrkirche St. Jakob in Innsbruck; Westminster Kathedralchor in London; St. Antonius-Basilika in Padua; Erzdechanteikirche in Pilsen; St. Veits-Domkirche in Prag; Stiftskirche U. L. Frau zur Alten Kapelle in Regensburg; Domchor Regensburg. — Vereins-Chronik: Jahresbericht des St. Cäcilienvereins Allenstein für 1909; Kirchenmusikalische Aufführungen in der St. Veits-Domkirche in Prag im Jahre 1909. — Ein Mahnwort zur eifrigen Pflege des kirchlichen Volksgesanges. — Wie erreiche ich guten Probenbesuch? Von Dr. H. L. (Schluß folgt.) — Vermischte Nachrichten und Notizen: Zur Geschäftsordnung bei Herstellung des Cäcilienvereins-Kataloges; † Frau Magdalena de Pazzis Stifter. — Inhaltsübersicht von Nr. 4 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 4, sowie Cäcilienvereins-Katalog, Seite 1—4, Nr. 3827—3834.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.
Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1910 Regensburg, am 1. Juni 1910. Nr 6.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XXXXIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen (48 Seiten) werden in der ersten Jahreshälfte versendet. Der Abonnementpreis des 43. Jahrgangs 1910 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: M. Filke; Pet. Griesbacher; Jos. Gruber (3); Joh. Meuerer; K. Pembaur; Aug. Weirich; K. Ett-M. Welcker; M. Hohnerlein (2); Jos. Poll (2); L. Ebner; M. Haller; Ign. Mitterer; L. Perosi; J. G. Ed. Stehle (2); Dr. H. Bäuerle; L. Bonvin; Joh. Plag; P. M. Klem. Rollin; Alb. Sandhage. (Fortsetzung folgt.) — Ursprung des Choralgesanges. Von Dr. A. Schmid. — Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik. Von Witt-Haberl. (Fortsetzung.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Altötting; Deggendorf; Tonkünstlerkalender von Jos. Seiling in München; Mariastein. — Inhaltsübersicht von Nr. 5 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 6.

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

a) Im Verlage von Anton Böhm & Sohn in Augsburg und Wien sind erschienen:

Filke Max, Op. 80b. Messe in *G*-dur für vierstimmigen Männerchor und Orgel (oder mit beliebiger Orchesterbegleitung).[1]) Diese Messe ist als Op. 80 im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 2661 mit Referaten des † Bern. Mettenleiter und Ign. Mitterer aufgenommen, und auch in *Musica sacra* 1900, S. 115, besprochen worden. Das vorliegende Op. 80b ist für vierstimmigen Männerchor und Orgel selbständig bearbeitet und empfiehlt sich den in moderner Literatur erzogenen Männerchören als würdige, wirksame und festliche Komposition.

Pet. Griesbacher, Op. 141. *Missa stella maris.*[2]) Mit dieser Messe hat Pet. Griesbacher die Fahrt in ein neues Gebiet, nach dem er schon lange ausgeschaut hat, angetreten. Der Orgel hat er eine absolute Selbständigkeit gegeben, um stärker modulieren zu können. Die vier gemischten Stimmen werden in vielen Unisonis und kurzen Solis, von denen wohl *Et incarnatus* und *Crucifixus* die schwächsten Stellen sind, geführt und ragen auf diese Weise über das Gesäusel und die Dissonanzen der Begleitung heraus. Ein feiner Tonsinn ist der Komposition aufgeprägt und eine gewisse Sentimentalität, die dem erfindungsreichen Meister bisher fremd war, lächelt den modernen Zuhörer nicht unangenehm an. Nun haben auch diejenigen Genugtuung erhalten, welche dem „Cäcilianismus" Steifheit der Form, starre Diatonik und Mangel an Fortschritt in den Errungenschaften der modernen Kunst vorzuwerfen pflegen. Referent hat am Pfingstmontag diese Messe in sehr guter Ausführung durch den hiesigen Domchor gehört und betete inständig, daß der „Meeresstern" den begabten Meister auf seiner weiteren Fahrt vor Schiffbruch bewahren möge. Die Messe klingt sehr gut und ist nicht schwer; sie ist überaus würdig.

Jos. Gruber, Op. 179. *Requiem* für dreistimmigen Chor mit Orgelbegleitung.[3]) Leicht ausführbar. Es liegt nur eine Partitur vor für drei Stimmen, sie mögen Frauen-, Männer- oder gemischte Stimmen sein. Für den 2. und 3. Fall liegt eine eigene im

[1]) *Missa in hon. S. Caroli Borromaei.* 1909. Orgel- und Direktionsstimme 3 ℳ, 4 Singstimmen à 60 ₰, Orchesterstimmen komplett 6 ℳ. 1909.

[2]) Quatuor vocibus inaequalibus (Canto, Alto, Tenore et Basso) concinenda comitante Organo. 1910. Partitur 3 ℳ, 4 Stimmen à 50 ₰.

[3]) *Missa pro Defunctis.* Ausgabe A für drei Frauenstimmen; Ausgabe B für drei Männerstimmen; Ausgabe C für Sopran, Alt und Baß. 1910. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Digitized by Google

Baßschlüssel geschriebene Stimme bei. Traktus, *Sequenz* und *Libera* sind überhaupt nicht komponiert und können, wie der Komponist anrät, durch Choral ersetzt werden. Freilich wird sich, wie Referent meint, der Choral möglichst schlecht ausnehmen, eingeschachtelt in diese mit einfachster Orgelbegleitung versehenen mensurierten Melodien.

Jos. Gruber, Op. 197 für vier Männerstimmen hat eine Messe mit dem Titel *Salve Regina* geschrieben, die auch den schwächsten Sängerkräften zugänglich und überaus kurz ist.[1]) Warum ihr der Titel *Salve Regina* gegeben worden ist, dürfte schwer zu ergründen sein. Ein Choralmotiv liegt sicher nicht zugrunde. Man könnte auch die Bezeichnung: „Leicht ausführbar" annehmen, wenn nicht chromatische Stellen mitten unter den primitivsten und melodiearmen Akkorden sich vorfänden, die voraussichtlich zu Entgleisungen führen. Die Rhythmik der fast immer gleichzeitig geführten Stimmen ist deklamatorisch unschön, fördert wohl die Kürze, entbehrt jedoch der Würze.

— — Op. 202. *Missa gloria in excelsis Deo.* Messe für die heilige Weihnachtszeit für Sopran, Alt, Tenor, Baß, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Baß, 2 Klarinetten, 2 Corni ad lib. und Orgel.[2]) Wohl unterscheidet sich das Werk nicht unwesentlich von den früheren sogenannten Pastoralmessen, hat aber kein Anrecht, besonders empfohlen zu werden. Auch hier liegt der Hauptfehler in der Textesdeklamation, die mit einer Zungenfertigkeit vor sich geht, welche bange macht. Es kann nur konstatiert werden, daß vom liturgischen Meßtext keine Silbe fehlt.

Die drei Ausgaben der *Missa Angelica* von **Joh. Meuerer,** Op. 60, unterscheiden sich nur durch reichere Zugabe von Instrumenten[3]) und es empfiehlt sich unter allen Umständen, bei Instrumentalbesetzung doch die Orgel mit schwachen streichenden Stimmen mitspielen zu lassen. Die Messe ist nicht schwer, besonders in Ausgabe B den Land- und Marktchören zu empfehlen, welche ohne Geigen keinen Sonn- oder Festtag sich denken können. Diesesmal hat es zugetroffen, daß die Firma Böhm fast lauter Instrumentalmessen zur Beurteilung eingesendet. Daher muß der arme Referent gestehen, daß er nach Durchsicht und Prüfung der Partituren nicht mehr zu unterscheiden vermochte, woher wohl diese oder jene Stelle genommen sei. Manche sind ihm so bekannt, daß er sich nicht mehr erinnern konnte, ob sie der A dem B, der B dem C, der C dem F nachgeschrieben habe. Besonders trifft dies zu bei Alterationen, Modulationen und rhythmischen Wendungen. Die Messe von Meuerer ist übrigens nicht nur leicht und einfach, wenn die Soprane das g^2 ohne zu forzieren beherrschen, sondern auch musikalisch tüchtig und fleißig im modernen Stile gearbeitet.

Messe Nr. 2 in *G*-dur für Chor, Orgel und Orchester[4]) von **Karl Pembaur,** Kgl. Musikdirektor und Hoforganist in Dresden, Op. 14. Die Direktionspartitur erweckt den Eindruck, als ob das Orchester die Hauptrolle spiele und die Singstimmen eine untergeordnete Stellung einzunehmen verurteilt wären. Ein numerisch schwach besetzter Sängerchor darf gegenüber dem vollen Orchester wohl nicht an diese Messe herangehen. Demnach ist der Rat des Komponisten im Vorwort, „die Messe sei auch ausführbar mit Begleitung der Orgel allein", zurückzuweisen; er setzt überdies bei: „Registerwahl, Pedalgebrauch und eventuelle Vereinfachung des Satzes richtet sich nach Können und Geschmack des Organisten!" Das durfte er aus Achtung für sein Werk und seine Person nicht aussprechen. Der Verleger erteilt das Aufführungsrecht des Werkes nur, wenn das gesamte erforderliche Notenmaterial neu, käuflich erworben wird. Soweit der Unterzeichnete in diesem Stile urteilsfähig ist, ist das Werk in der Behandlung

---

[1]) Op. 197. 1910. Partitur 2 ℳ, 4 Stimmen à 50 ₰.

[2]) Auch mit vier Singstimmen und Orgel allein ausführbar. 1909. Direktions- und Orgelstimme 3 ℳ, 4 Singstimmen à 60 ₰, Orchesterstimmen komplett 3 ℳ.

[3]) Ausgabe A für gemischten Chor mit Orgelbegleitung. Dazu bei Ausgabe B Streichorchester. Ferner in Ausgabe C 2 Klarinetten und 2 Naturhörner. 1910. Orgel-, zugleich Direktionsstimme 3 ℳ, 4 Singstimmen à 60 ₰, Orchesterstimmen komplett 4 ℳ 60 ₰.

[4]) Streichquintett, Flöte, Oboe, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken. Die Messe ist auch ausführbar: a) mit Begleitung von Streichquintett, Flöte, Oboe, 2 Hörner und Orgel: b) mit Begleitung von Streichquintett und Orgel; c) mit Begleitung der Orgel allein. 1910. Orgelauszug, zugleich Direktionsstimme 4 ℳ, 4 Singstimmen à 60 ₰, Orchesterstimmen komplett 7 ℳ 60 ₰, Orchesterpartitur in Abschrift.

Digitized by Google

der Singstimmen und der Textesdeklamation dramatisch gehalten und kompositorisch gut durchgeführt, verfällt auch nicht ins Theatralische, im Gegenteil strebt zu sehr nach Kürze und wird dann monoton; siehe beispielsweise: *Et resurrexit* bis *et iterum,* besonders *Benedictus.* Wo die Kräfte vorhanden sind, mag die Messe eine würdige Ausnahme unter anderen Instrumentalmessen bilden.

Von den Introiten und Kommuniongesängen für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung von **August Weirich,** Domkapellmeister in Wien, sind zwei neue Lieferungen erschienen.[1]) Was über die ersten drei Lieferungen in *Musica sacra* 1909, Seite 50, referiert worden ist (unter Nr. 3711 siehe auch die Referate von Pet. Griesbacher und Arn. Walther), kann auch von diesen zwei Heften berichtet werden. Wo man nicht darangehen will, diese wechselnden Meßteile im „Gregorianischen Choral" zu singen, besonders also an Chören, welche viel moderne Kirchenmusik mit Orgel oder Orchester ausführen, wird es sich empfehlen „um der Stilwidrigkeit zwischen Choral und Instrumentalmusik auszuweichen" (sind dann nicht auch *Dominus vobiscum,* Präfation und *Pater noster* stilwidrig? d. R.), bediene man sich fleißig dieser würdigen, nicht schweren Kompositionen, die musikalisch recht wohl befriedigen.

Kaspar Etts *Requiem* hat **Max Welcker** für vierstimmigen Männerchor mit beliebiger Begleitung von vier Blechinstrumenten (Tromba I in *Es,* Tromba II und III in *B*-Basso, Trombone Basso) neu herausgegeben und das Responsorium *Libera* im gleichen Stile dazu komponiert.[2]) Das so beliebte, bekannte Werk des verdienten Ett wird auch in diesem Arrangement alte Freunde anziehen und neue gewinnen.

b) Im Verlag von Fritz Gleichauf in Regensburg sind erschienen:

Die Gregoriusmesse für vier gemischte Stimmen von **Max Hohnerlein**[3]) ist schön gearbeitet, imitatorisch fesselnd und interessant, die Textbehandlung lobenswert, die Wirkung kann nur eine feierlich sein. Sie kann auch von mittelstarken Sängerkräften (der Sopran geht nie über *f* hinaus) gut und würdig ausgeführt werden.

— — Vom gleichen Autor ist eine dreistimmige Messe zu Ehren des heiligen Karl Borromäus, für Sopran, Alt und Bariton ohne Orgelbegleitung komponiert worden.[4]) Dieselbe kann von jedem Landkirchenchor bewältigt werden und klingt trotz der Beschränkung auf drei Stimmen wegen der guten Führung derselben einfach aber trefflich.

Von **Joseph Poll** sind zwölf *Pange lingua,* besonders zu Prozessionen geeignet, komponiert worden, und zwar: sechs *Pange lingua* für vier gemischte Stimmen als Op. 10a. Sechs *Pange lingua* für vier Männerstimmen als Op. 10b.[5]) Die Ausgabe 10b ist kein bloßes Arrangement, sondern bringt selbständige Kompositionen. Die Nummern 1—4 bringen die sechs Strophen, Nr. 5—6 die 1., 2., 5. und 6. Alle zwölf Nummern empfehlen sich durch einfache und natürliche Melodie- und Harmonieführung.

— — Ein Op. 17 des gleichen Autors bietet zwölf *Veni Creator Spiritus* für ein- bis vierstimmigen Männerchor mit und ohne Orgelbegleitung.[6]) Einstimmig sind Nr. 1 und 2, dreistimmig sind Nr. 3 und 11, zweistimmig Nr. 9 und 10, vierstimmig Nr. 4—8 und 12. Von den Hymnentexten bringt Nr. 1 die Choralmelodie in sämtlichen Strophen, bei den übrigen nur die 1., 2. und 7.

---

[1]) Lieferung IV für die Marienfeste: 1. Maria Empfängnis; 2. Maria Lichtmeß; 3. Maria Verkündigung; 4. Maria Himmelfahrt; 5. Maria Geburt; 6. Maria Namen; 7. Rosenkranzfest. Lieferung V für Feste aus dem *Proprium Missarum de Sanctis* und *Commune Sanctorum*: 1. Am Feste des heil. Joseph; 2. der heil. Apostel Petrus und Paulus; 3. Allerheiligen; 4. des heil. Leopold, Landespatron von Niederösterreich: 5. der heil. Schutzengel, 6. der Kirchweih. Jedes Heft, Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 30 ₰. — 1908, 1909, 1910.

[2]) 1910. Partitur und 4 Singstimmen 3 ℳ. 4 Blechstimmen 1 ℳ 20 ₰.

[3]) Op. 53. *Missa in hon. S. Gregorii* ad quatuor voces inaequales (Cantus, Altus, Tenor, Bassus). 1910. Partitur 2 ℳ, 4 Stimmen à 30 ₰.

[4]) Op. 59. *Missa in hon. S. Caroli Borromaei* ad tres voces inaequales. 1910. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 3 Stimmen à 25 ₰.

[5]) 1910. Preis jeder Ausgabe in Partitur 60 ₰, von 10 Exemplaren an 30 ₰.

[6]) 1910. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 30 ₰.

Digitized by Google

c) Im Verlage von Friedrich Pustet erschienen:

Die *Missa solemnis* für gemischten vierstimmigen Chor von **Ludwig Ebner,** Op. 23, in zweiter Auflage Die erste steht unter Nr. 1613 im Cäcilienvereins-Katalog.[1])

Ein neues Werk von **Michael Haller** ist Op. 104, Litanei zu Ehren des heiligsten Herzens Jesu für vier Oberstimmen mit Orgelbegleitung.[2]) Im kommenden Herz-Jesu-Monat wird diese Litanei mit ihren 33 Invokationen, die bei jedem Satze Abwechslung zeigen, besonders unseren tüchtigen Frauenchören und auch außerhalb der weiblichen Klöster große Freude machen und eine erwünschte Neuheit bieten.

Von der Messe Op. 18a für zwei Männerstimmen mit Orgelbegleitung von **Ign. Mitterer** erscheint die 8. Auflage.[3]) Das Werk hat im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 654 Aufnahme gefunden.

In 5. Auflage liegt vor die *Missa in hon. beati Caroli* für zwei Männerstimmen mit Orgelbegleitung von **Lor. Perosi.**[4]) Im Cäcilienvereins-Katalog steht dieses Werk unter Nr. 2603.

Die Messe von **J. G. Ed. Stehle** für drei Oberstimmen ist besonders unseren tüchtigen Frauenchören warm zu empfehlen, denn in ihr paart Starkes sich mit Mildem, Strenges mit dem Zarten. Drum gibt's auch einen guten Klang.[5])

— — Ohne Zweifel mit Rücksicht auf diese Messe hat Meister Stehle auch die wechselnden Teile des Formulars *Dilexisti* aus dem *Commune Sanctorum* (Introitus, Graduale, wenn notwendig auch Traktus, Offertorium und Communio) für zwei, drei und vier gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung komponiert und in eigenem Hefte publiziert. Das Offertorium ist zweistimmig, die übrigen Teile sind dreistimmig, die Choralinvokationen sind natürlich einstimmig. Da das Formular *Dilexisti* außerordentlich vielen Festen von Jungfrauen gemeinsam ist, so wird das Heft bei solchen Gelegenheiten sehr gute Dienste leisten.[6])

d) Aus dem Verlage von L. Schwann in Düsseldorf liegen vor:

Zehn *Ite missa est* und *Benedicamus Domino* mit *Deo gratias* nach dem Vatikanischen *Kyriale* in drei (sechs) Tonlagen dargeboten und mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums versehen von **Dr. Hermann Bäuerle.**[7]) Organisten, die ganz unbehilflich sein sollten in Harmonisierung der zehn verschiedenen *Deo gratias* des Vatikanischen *Kyriale,* wird dieses Heftchen willkommen sein.

Ludwig Bonvin, S. J., Op. 94. *Ave Maria* für Sopran und Alt mit Begleitung des Harmoniums oder der Orgel.[8]) Ein weihevolles, zartes, künstlerisch durchgearbeitetes und doch einfaches Tonbild für Sopran, Alt, Orgel oder Harmonium.

Joh. Plag, Op. 60. Drei *Jubilate Deo* als Einlage nach gesungenen oder rezitierten Offertorien oder bei festlichen Gelegenheiten zu verwenden. Ausgabe A für gemischten Chor, Ausgabe B für Männerchor.[9]) Die erste Nummer ist in beiden Ausgaben ohne Orgelbegleitung. Das zweite und dritte *Jubilate* sind mit obligater Orgelbegleitung komponiert. Zwischen den Ausgaben A und B sind keine wesentlichen Unterschiede als die durch die Transposition gebotenen Änderungen in den Stimmen und in der Orgelbegleitung. Diese Einlage ist sehr erwünscht und empfehlenswert, wenn für den betreffenden liturgischen Text keine Originalkomposition zur Verfügung steht.

---

[1]) *Missa solemnis* ad quatuor voces inaequales. 1910. Partitur 1 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰.

[2]) *Litaniae de Sacro Corde Jesu* 4 vocum aequalium cum Organo. 1910. Partitur 1 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[3]) *Missa in laudem et adorationem Sanctis. Nominis Jesu* ad chorum duarum virilium concinente Organo. 1910. Partitur 1 ℳ, 2 Stimmen à 15 ₰.

[4]) 1910. Partitur 1 ℳ 30 ₰, 2 Stimmen à 15 ₰.

[5]) *Missa in hon. B. Magdalenae Sophie Barat, Fundatricis Societatis Sororum a S. Corde Jesu* ad 3 voces aequales cum Organo. 1910. Partitur 2 ℳ 80 ₰, 3 Stimmen à 30 ₰.

[6]) Introitus, Graduale, Offertorium et Communio *ex Missa Dilexisti* ad II III et IV voces aequales. 1910. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 2 Stimmen à 20 ₰.

[7]) Op. 45. 1910. Preis 75 ₰.

[8]) 1909. Partitur 60 ₰, 2 Stimmen à 5 ₰.

[9]) 1910. Jede Ausgabe: Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 10 ₰.

Digitized by Google

Litanei zum heil. Joseph im VII. Ton, für einstimmigen Volksgesang mit Orgelbegleitung von **P. M. Klemens Röllin,** O. C. R.[1]) Eine äußerst einfache, bald auch (wenigstens in den Antworten) vom Volke zu erlernende Litanei über den von Sr. Heiligkeit approbiertem Text. Für die Invokationen ist ein Vorsänger oder musikkundiger Chor schon wegen des Textes nicht zu umgehen.

Albin Sandhage, Op. 5. Zweites einstimmiges Requiem mit Orgelbegleitung für Schulkinder und einfache Chöre.[2]) Zum ersten einstimmigen Requiem des Autors schrieb Jak. Quadflieg die Orgelbegleitung. Dasselbe wurde 1903 als Beilage zum Cäcilienvereinsorgan gegeben und ist auch in dessen Verlag (Expedition von Franz Feuchtinger in Regensburg) übergegangen. (Partitur 60 ₰, Stimme 10 ₰.) Das vorliegende ist in ähnlichem Stile mit nur syllabischer Melodie gehalten und empfiehlt sich besonders in jenen Kirchen, „wo fast täglich ein oder gar mehrere Seelenämter gesungen werden müssen." Die Vorbemerkungen des Autors sind zu beachten. F. X. H.

(Fortsetzung folgt.)

Ursprung des Choralgesanges.

1. Seit den Pontifikaten Pius' IX. und Leo' XIII. ist der Choralgesang in der Kirchenmusik zur theoretischen und praktischen Pflege an die erste Stelle gerückt. Dr. Witt schrieb einmal, es würde niemand einfallen, den Choral zu bevorzugen, wenn der Apostolische Stuhl nicht immer wieder und wieder auf diese Musikgattung dringen würde. Jahrzehntelang legte man das Hauptgewicht auf eine Choralausgabe, welche praktisch ohne große Schwierigkeit verwertet werden könnte; je mehr jedoch die Theoretiker und Archäologen auf die Einführung der ältesten Originalmelodien drangen, konnte die Frage nach dem Ursprung der Choralmelodien nicht mehr umgangen werden und wurde zu einer brennenden Tagesfrage für Choralforscher. Obwohl in den letzten Jahrzenten von Fachmännern, z. B. dem Benediktiner Morin, den beiden Musikgelehrten Gevaert und Riemann, Professor Dr. Wagner Peter, Dr. Möhler und Dr. Kralik usf., hervorragende Leistungen zur Lösung der angeregten Frage in die Öffentlichkeit gelangten, muß bekannt werden, es sei das Problem noch nicht gelöst. Der Hauptgrund liegt in dem Mangel von musikalischen Dokumenten aus altchristlicher Zeit. In der Baukunst hatte man im 16. Jahrhundert zur Renaissance der alten Bauformen sichtbare und meßbare Bauten und Ruinen vor Augen; in der Musik aber fehlen all diese Hilfsmittel. Da die einzelnen Sparten der Kunst mit der Gesamtkunst und Wissenschaft zusammenhängen wie die Zweige eines Baumes und die Rippen eines gotischen Gewölbes, so genügt es nicht, die Frage nach dem Ursprung des Choralgesanges nur tonisch zu sezieren, vielmehr ist angezeigt, dieselbe vom allgemeinen theologischen, insbesondere vom liturgischen Standpunkte aus ins Auge zu fassen. Ein solcher Versuch möge im folgenden gemacht werden.

Vor allem ist die Ansicht auszuschließen, es bestehe zwischen jüdischem und christlichem Gesange gar kein Zusammenhang, wie Kiesewetter und Brendl annahmen; denn es ist ganz unglaublich, daß Konvertiten, welche beim Übertritte zum Christentum das ganze Alte Testament als Angebinde mitnahmen, im Kulte alle Gebräuche, Texte und Gebete über Bord geworfen und einen ganz neuen Kultbau aufgeführt hätten. Wie sehr wäre den Juden, welchen die ganze christliche Religion ein Ärgernis war, der Übertritt ohne Not erschwert worden!

Ebenso ist die entgegengesetzte Meinung zurückzuweisen, welche dahin geht, der christliche Gesang sei nur eine verbesserte Auflage der heidnischen und jüdischen Musik; denn wie hätten doch die Christen die Götterhymnen, von theatralischen und volkstümlichen Gesängen ganz abgesehen, zu ihrem Kulte verwenden können, nachdem der heidnische Kult vom heil. Apostel Paulus als Teufelskult charakterisiert worden war.

2. Es bleiben also schließlich nur zwei Möglichkeiten übrig: entweder haben die ersten Christen ganz neue Gesänge in Text und Melodie geschaffen oder haben aus den jüdischen und heidnischen Gesängen eine passende Auslese getroffen. Nur dieses letztere Verfahren, kurz Synkretismus genannt, empfahl sich und wurde eingeschlagen; denn

a) Auch die christliche Lehre hielt daran fest, daß im schlimmsten Heidentum die Wurzel der wahren Gotteserkenntnis (Röm. 1, 19) und des natürlich guten Sittengesetzes (Röm, 2, 15) durch die Sünde der Stammeltern nicht ausgerottet worden sei. Wenn nun das Christentum sogar in der Lehre an den guten Rest des Heidentums anknüpfte, so lag gewiß kein Grund vor, alle vorchristlichen Musikreste auf die Seite zu drücken und an eine Neuschaffung zu denken.

b) Wie sich leicht denken läßt, beruhte eine große Schwierigkeit darin, die christliche Lehre den heidnischen Weltweisen, welchen Christus der Gekreuzigte eine Torheit war, wissenschaftlich genehm zu machen. Zu diesem Zwecke erdachten die Kirchenväter kein neues philosophisches System, sondern hielten den Kritikern entgegen: Beruhiget euch, ihr Weisen, schon euere größten

[1]) Op. 2. *Litaniae de St. Joseph.* 1910. Partitur 60 ₰, Stimme 5 ₰.
[2]) 1910. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimme 25 ₰.

Digitized by Google

Denker wie Plato und Aristoteles haben ähnlich gedacht wie wir. Selbst dem größten Theologen des Mittelalters, dem heil. Thomas von Aquin, diente die Lehre des Heiden Aristoteles als wissenschaftliche Stütze seiner theologischen Spekulationen.

c) Die Frage nach dem Ursprung des Choralgesanges taucht in anderer Form auch in der Frage nach dem Ursprung des christlichen Kultes wieder auf und ist von Christus teilweise selbst gelöst in den Worten, er sei nicht gekommen, das Alte aufzulösen, sondern zu erfüllen. Wer will denn leugnen, daß im christlichen Kulte noch jüdische Gebräuche sich finden, z. B. Weihrauch, Weihwasser, Salz, die Feier von Ostern und Pfingsten? Im Breviere und mehr oder minder im Meßbuch sind die Lektionen und die Psalmen ein Hauptbestandteil. Selbst aus dem Heidentum, sei es aus dem klassischen oder nationalen, haben sich noch manche Riten erhalten, z. B. an Lichtmeß, Maria Himmelfahrt, Johannes dem Täufer usf. Es fiel der Kirche außerordentlich schwer, nun im Verlaufe von Jahrhunderten die Reste des Heidentums auszurotten. Nach 567 klagt eine Synode von Tours darüber, daß Christen nach ihrem Gottesdienste wieder zu den heidnischen Irrtümern zurückkehren und nach dem Genuß des Abendmahles die dem Teufel geweihten Speisen verzehren. Es liegt demnach der Schluß sehr nahe, daß die Christen auch keine Scheu hatten, ein heidnisches Musiksystem anzunehmen, nachdem sie nicht einmal imstande waren, das Heidentum ganz aus ihren Kultformen auszuschalten.

d) Ein Blick auf den Übergang der vorchristlichen plastischen Künste in das christliche Zeitalter führt zu demselben Resultate wie in der Musik. Es ist allbekannt, daß die griechisch-römischen Bauformen bis in das Mittelalter herab in Geltung standen. Die berühmte Kirche S. Clemente ruht auf einem Mithrastempel und in S. Maria in Cosmedin trägt antikes Mauerwerk friedlich mit christlichem die Last. Auf dem Kapitol liest man in Ara coeli auf einer Säule noch sogar die Herkunft „aus dem Schlafgemache des Kaisers". Wäre wohl einem heidnischen Bildhauer je in den Sinn gekommen, nach seiner Konversion den Klöpfel in die linke Hand zu nehmen, wenn er bisher gewohnt war, mit der rechten auf den Meißel zu schlagen? Gerade aus dem zwei- bis dreifachen Malgrunde der Katakombenbilder wurde es dem deutschen Archäologen Wilpert möglich, das Alter dieser Bilder zu bestimmen.

Ist es nun denkbar, daß in der Musik eine Ausnahme gemacht und die christliche Musik auf eine *tabula rasa* aufgetragen wurde!

e) Einen weitern Grund, warum die Christen nicht ganz mit der Vergangenheit brechen durften, deutet der Apologet Tertullian[1]) um 197 n. Chr. an, indem er den Vorwurf anführt, die Christen seien faule Glieder in der menschlichen Gesellschaft und hemmten den Fortschritt. Wollten die Christen diesem Vorwurfe entgehen, so durften sie nicht als Sonderlinge von der Welt sich abschließen und ohne Not andere Gebräuche einführen. Die Klugheit gebot also, von der hergebrachten Gesangsweise nicht abzuweichen und neue Formen einzuführen. Wer in aller Welt wäre auch imstande gewesen, ohne ein besonderes Charisma ohne Gott in den verschiedenen Ländern und in den verschiedenen Kirchen ein neues Musiksystem zur Geltung zu bringen! Nahmen dagegen Juden und Heiden wahr, daß ihr bisheriges musikalisches Können und Wissen auch nach ihrem Übertritte zum Christentum Wertschätzung finde, so war der Übertritt leichter überwunden und sie konnten sich leichter entschließen, das Christentum anzunehmen.

f) Als ein letzter Grund für den historischen Zusammenhang des Choralgesanges mit der vorchristlichen Musik kann noch angeführt werden, daß die Kirche sozusagen gezwungen war, die brauchbaren Teile der bisherigen Musikformen im Kulte wieder zu verwenden, weil sie schon von Apostelszeiten an Gesang beim Gottesdienste einführte, wie der heil. Apostel Paulus genugsam andeutet, und nur die Herbeiziehung der vorhandenen Gesangskräfte den Gesang ermöglichte. Die Aufgabe war sicherlich schon schwer genug, wenn es nur notwendig war, die vorhandenen Gesangskräfte zu sammeln und bei Mangel geschriebener oder gar gedruckter Notenbücher für die neuen christlichen Texte einzuschulen. Verlege man doch nicht die Verhältnisse des 20. Jahrhunderts, in welchem man um wenige Pfennige ein gedrucktes Gesangbüchlein den Gläubigen in die Hände drücken kann, in die ersten Jahrhunderte.

3. Aus all den angeführten Gründen dürfte mit Nachdruck zu folgern sein, daß die christlichen Gesänge des Altertums nur aus der Vorzeit übergegangen sind. Es bleibt nur noch näher zu erörtern, da es sich bei Gesängen um Texte und Melodien handelt, woher die Texte und woher die Melodien genommen wurden. Bis zu einer gewissen Grenze kann auch diese Frage beantwortet werden.

Die Texte sind der Mehrzahl nach den Psalmen Davids entnommen; denn an drei Stellen[2]) nennt der heil. Apostel Paulus den Psalmengesang; er verschweigt indes nicht, daß auch andere „Lobgesänge" und „geistliche Lieder" in Gebrauch waren z. B. schließt der Eingang der Präfationen das sogenannte *Canticum Moysi* (2 Mos. 15) und des Lammes (Apok. 15, 3) in sich. Nähere Angaben und Unterscheidungen gehören in das Reich der Vermutungen. Ausgeschlossen muß wohl bleiben, daß heidnisch gefärbte Liedertexte in den christlichen Kult einschlichen, weil durch solche Lieder Ärgernis entstehen mußte und eine christliche Umdeutung schwerer war als bei heidnischen Kultgebräuchen.

Kein Ärgernis konnte entstehen, wenn neue Melodien nach dem vorhandenen und künstlerisch ausgestalteten römisch-griechischen Tonsystem mit all seinen Tetrachorden und *modi* gebildet

[1]) Tert. apol. 42. — [2]) 1. Kor. 14, 26; Ephes. 5, 19; Kol. 3, 16.

Digitized by Google

wurden. Es konnten nicht einmal Bedenken entstehen, Texte zu dichten und allbekannten heidnischen Melodien zu unterlegen, denn es kommen ja auch bei unsern Kirchenliedern solche Fälle vor z. B.: „Heilige Seelenspeise" nach dem Liebeslied „Isbruck, ich muß dich lassen!" Niemand nimmt Anstoß, wenn die Melodien einer älteren Zeit angehören. Bei der Verbreitung des Urchristentums mußte man zu diesem Mittel um so mehr greifen, als Volksgesang vorherrschte und die Orgel keinen Subbaß lieferte.

Wundere sich also niemand, wenn da und dort in Choralmelodien noch antike griechische Reste entdeckt werden. Es mögen nur ein paar Beispiele angeführt werden. Psalmton I, 5 endet:

a a g f g f e d
sede a dextris me - is

Wer findet in dieser Finale nicht die Stimmung der griechischen Lyra *d, e, f, g?*

Die Töne der Präfation setzen sich aus der erweiterten Lyrabesaitung des Terpander (7. Jahrh. v. Chr.) zusammen und bewegen sich in zwei Tetrachorden

a c d ‖ *e* *d f f f*
Per omnia ‖ *saecula . . .* *Ver - e dignum*

Ohne den historischen Zusammenhang des Choralgesanges mit der griechischen Musik wäre auch der rezitative Charakter der Choralmelodien nicht erklärbar. Ohne Takt bewegt sich dieser Gesang häufig in Terzen, Quarten und Quinten z. B. bei Orationen, Evangelium, Lektionen. Worin liegt der historische Grund? Weil die griechische Lyra diese Intervallen in diatonischer Folge kannte. Inwieweit diese Intervallen auch bei der mehrstimmigen Musik der Griechen beliebt waren und in Anwendung kamen, bleibt einstweilen noch eine offene Frage. In vorliegender Arbeit wurde nur der Nachweis versucht, daß der Choralgesang seine tiefste Wurzel im jüdischen und griechisch-römischen Tonsystem hatte.

München. Dr. Andreas Schmid, Universitätsprofessor.

Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik.

Von Witt-Haberl.

(Fortsetzung aus Nr. 5, Seite 49.)

Jedenfalls und unter allen Verhältnissen hat der Direktor dafür zu sorgen, daß nicht eine Stimme zu grell oder schreiend hervortrete. Er hat Instrumente und Sänger zueinander im richtigen Verhältnisse zu verwenden. Die Stärke der Registrierung der Orgel erheischt besondere Studien und Sorgfalt. Wie schauerlich da manchmal gefehlt wird, ist erzählt z. B. in der *Musica sacra* III p. 31 (Umschau, Garmisch). Bei zahlreichen Blechstimmen müssen Singstimmen und Saiteninstrumente sehr zahlreich besetzt sein. Ich habe oben gesagt, daß der Alt gut besetzt sein müsse; dies insbesondere bei Frauenalten, oder wenn die Lage etwas tief ist. Hiegegen haben Knabenalte, wenn sie $\bar{g}$, $\bar{a}$ länger aushalten, etwas trompetenartiges, grelles, das man mäßigen muß. Haben sie diese Noten bloß anzustoßen ($^1/_4$, $^1/_2$ Note), so ist das Mäßigen weniger nötig und schützt davor besonders ein scharfes Aussprechen der Konsonanten. Eine besondere Sorgfalt verdient der Alt, wenn die Soprane geteilt sind. Dann können letztere nicht leicht zu stark besetzt werden. Bei modernen Kompositionen tut man gut, hohe Alte dem 2. Sopr-ane zuzuteilen. Die *Missa Papae Marcelli* besetzte ich gewöhnlich bei einem 16—20 Mann starken Chore: Sopran 4—5 (Knaben), Alt 4—5 (Knaben), I. Tenor ein Tenor und ein kräftiger Alt, II. Tenor ebenso. I. und II. Baß je 3—4.

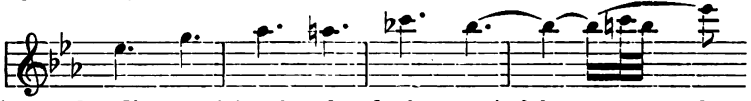
Bei der in der *Musica sacra* II, p. 94 zitierten Aufführung derselben Messe war, wie mir mitgeteilt wurde, Sopran dreifach (Knaben), Alt zweifach (Knaben), I. und II. Tenor und I. Baß je einfach, II. Baß zweifach besetzt. Freilich waren die Männerstimmen auserlesen. Ist eine Messe für Bariton und Baß, z. B. *Tu es Petrus* von Palestrina, so ist der Baß etwas stärker zu besetzen, als der Bariton. Jedes auf Geratewohlbesetzen der Singstimmen und Instrumente ist durchaus verwerflich. Man muß mit dem auf katholischen Kirchenchören bis zum äußersten Mißbrauch getriebenen Mitwirken nichts könnender Dilettanten durchaus brechen. Ein sehr begeisterter Anhänger und Freund kam einst auf meinen Chor — zusehend. Die Aufführung *(Missa Papae Marc.)* begeisterte ihn so, daß er endlich zum Baß sich hinstellte und mitsang. Vor dem *Qui tollis* schließen beide Bässe mit *g;* statt dessen sang er das um die Oktave tiefere. Wütend flüsterte ich (der Abschluß gab dazu die nötige Pause): „Da steht kein tiefes *g;* hätte der Komponist es gewollt, so hätte er es selbst hinschreiben können." Der betreffende Herr verschwand sofort vom Chore und hat mich seitdem

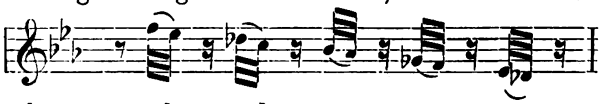
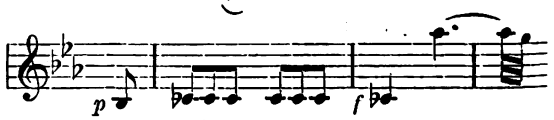
Digitized by Google

keines Blickes mehr gewürdigt. Übrigens ist wohl jedem Dirigenten das *g* der Palestrinamesse so viel wert, daß er an solcher Ungnade nicht schwer trägt.

Beim Musikfeste in Regensburg war in der Vesper am 4. August der 2. Tenor so schwach besetzt, daß zahlreiche Schönheiten verloren gingen; so z. B. im *Lauda Jerusalem (Mus. div.* Neuestes Vesperheft p. 16, Zeile 6, Takt 3), die schön und sanft herabzuziehende Figur (das Ganze wurde um einen Ton erhöht gesungen) und daß das *Magnificat* wesentlich verlor, weil besonders einmal der 2. Tenor ganz zu fehlen schien. Das kam daher, daß der verlässigste Tenor heiser ward, und ein paar andere Volontärs ausblieben. Die Zuhörer konnten sich nicht erklären, daß es sie nicht so packe, wie sie erwartet hatten, wußten aber nicht, woher es kam.

Die Eigenschaften eines Dirigenten schildert wohl mit den wahrsten und zugleich grellsten Zügen R. Wagner durch folgende Beispiele: „Ich habe einst einer Aufführung der *G*-moll-Symphonie von Mozart in einem der berühmten Münchener Odeonkonzerte beigewohnt. Hier erlebte ich an dem Vortrage des *Andante* dieser Symphonie, und an dessen Erfolge, etwas immerhin von mir noch für unmöglich Gehaltenes. Wer hat sich nicht in seiner Jugend dieses schwungvoll schwebende Tonstück mit schwärmerischem Behagen in seiner Weise zu eigen zu machen gesucht? In welcher Weise? Gleichviel! Reichen die Vortragszeichen nicht aus, so tritt das von dem wundervollen Gange dieser Komposition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantasie rät uns, wie wir im wirklichen Vortrage diesem Gefühle entsprechen mögen. Da dünkt es denn, daß der Meister uns dies fast ganz frei hat überlassen wollen, denn nur mit den dürftigsten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen. So waren wir frei, schwelgten in den ahnungsvollen Schauern der weichanschwellenden Achtelbewegung, schwärmten mit der mondscheinartig aufsteigenden Violine:



deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüsternden

wie von Engelsflügeln angeweht, und erstarben vor den schicksalsschweren Mahnungen der fragenden

usw. (welche wir uns allerdings in einem schön getragenen *Crescendo* vorgeführt dachten).

Derlei Phantasien hatten nun allerdings vor einer wahrhaft klassisch strikten Ausführung[1]) dieses Satzes durch einen berühmten Altmeister im Münchener Odeon zu verschwinden: da ging es mit einem Ernste her, daß einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammnis. Vor allem ward das leicht schwebende *Andante* zum ehernen *Largo*, und von dem Werte keines Achtels ward uns auch nur ein Hundertteilchen je erlassen; steif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, schwang sich die Battuta dieses Andantes über unsern Häuptern dahin, und selbst die Federn der Engelsflügel wurden zu festgewichsten Drahtlocken aus dem Siebenjährigen Kriege. Da ich mir schon wie unter das Rekrutenmaß der preußischen Garde von 1740 gestellt vorkam und ängstlich nach Loskauf verlangte, wer ermißt meinen Schrecken, als der Altmeister das Blatt zurückschlägt, und richtig den ersten Teil des larghettisierten Andantes noch einmal spielen läßt, bloß aus dem Grunde, weil er die herkömmlichen zwei Pünktchen vor dem einen Doppelstriche nicht umsonst in der Partitur gestochen wissen wollte. Ich blickte mich nach Hilfe um; da gewahrte ich aber das zweite Wunder: — Alles hörte geduldig zu, fand, was da vorging, in schönster Ordnung, und

[1]) O wie viele Chorregenten gibt es leider, die ohne jede Modifikation des Tempos den einmal angefangenen Takt fortschlagen, wie Metronome, als ob sie kein Gefühl hätten. Vergl. § 3. Man kann freilich auch in den gegenteiligen Fehler verfallen — aber wie selten ist dieser gegen jenen.

Digitized by Google

war schließlich überzeugt, einen reinen, jedenfalls recht unverdächtigen Hochgenuß gehabt zu haben, so einen echt Mozartischen „Ohrenschmauß". — Da senkte ich denn mein Haupt, und schwieg.

„Als die höchsten Aufgaben für das Orchester in einer Mozartischen Partitur enthalten waren, stand an der Spitze desselben der eigentliche deutsche Kapellmeister, stets ein Mann von gewichtigem Ansehen (mindestens am Orte), sicher, streng, despotisch, und namentlich grob. Als letzter dieser Gattung wurde mir Friedrich Schneider in Dessau bekannt; auch Guhr in Frankfurt gehörte noch zu ihr. Was diese Männer und ihresgleichen in ihrer Art Tüchtiges zu leisten vermochten, erfuhr ich noch etwa vor acht Jahren durch eine Aufführung meines „Lohengrin" in Karlsruhe unter der Leitung des alten Kapellmeisters Strauß. Dieser höchst würdige Mann stand offenbar mit besorglicher Scheu und Befremdung vor meiner Partitur: aber seine Sorge trug sich nun eben auch auf die Leitung des Orchesters über, welche nicht präziser und kräftiger zu denken war; man sah, ihm gehorchte alles, wie einem Manne, der keinen Spaß versteht und seine Leute in den Händen hat. Merkwürdigerweise war dieser alte Herr auch der einzige mir vorgekommene namhafte Dirigent, welcher wirkliches Feuer hatte; seine Tempi waren oft eher übereilt als verschleppt, aber immer kernig und gut ausgeführt. — Einen ähnlichen guten Eindruck erhielt ich von der gleichen Leistung H. Essers in Wien." — Wer kennt nicht solche „grobe" Kapellmeister?

Ein ausgezeichneter Dirigent, den ich kenne, wurde einst in einer Probe von einem zweiten Trompeter so aufgebracht durch Widersprechen, daß er rief: „Wenn Sie behaupten, das könne man nicht blasen, so sind Sie ein Esel. Punctum satis!" Der arme Trompeter glaubte nichts Eiligeres tun zu können, als seine Klage beim Domdechant D. (späteren Fürstbischof und Kardinal) anzubringen und zu beantragen, der Dirigent müsse ihn um Entschuldigung bitten! Der Dirigent erwiderte: „Wenn Herr H. nicht mich um Entschuldigung bittet wegen seines ungehörigen Widersprechens, dann versichere ich Sie, Herr Domdechant, daß er meinen Chor nicht mehr betritt." So geschah es denn auch; damit war ein für allemal gründlich vorgebaut.

Der nämliche Dirigent hatte, 24 Jahre alt, sein Amt gegen den Willen des damaligen Weihbischofs und Dompropsts durch die Majorität des Domkapitels in provisorischer Weise erhalten und angetreten. Er dirigierte zum ersten Male die Vesper von Röder (vergl. *Musica sacra* von Witt, III. p. 32 ff.). Beim *Confitebor* schickte der halbmusikalisch gebildete Weihbischof, der pontifizierte, den Mesner auf den Chor: „Der Herr Domkapellmeister solle das Tempo schneller nehmen, wie es sich gehöre." Derselbe antwortete: „Sagen Sie dem Herrn Weihbischofe: Ich bin Domkapellmeister und nicht der Herr Weihbischof; also gebe ich das Tempo an, nicht er." Auch hier war damit für alle Zeiten gründlich vorgebaut. — Freilich mag es nicht jedem, der Familie zu versorgen hat, geraten sein, so vorzugehen. Aber geholfen hat es. Daß ich eine solche Antwort nur lobe, wenn unberechtigten Vorwürfen und Anforderungen entgegengetreten werden soll, versteht sich von selbst. Leider werden solche Antworten auch gegeben bei sehr berechtigten Vorwürfen etc. In diesem Falle ist „Grobheit" sehr wenig lobenswert.

Dagegen schildert R. Wagner die energielosen Dirigenten also: „Dies sind nun unsere heutigen Musikbankiers, wie sie aus der Schule Mendelssohns hervorgegangen sind, oder durch dessen Protektion der Welt empfohlen wurden. Das war nun allerdings ein anderer Schlag Menschen — nicht im Orchester oder beim Theater aufgewachsene Musiker, sondern in den neugegründeten Konservatorien wohlanständig aufgezogen, Oratorien und Psalmen komponierend, und den Proben der Abonnementskonzerte zuhörend. Auch im Dirigieren hatten sie Unterricht bekommen, und besaßen zudem eine elegante Bildung, wie sie bisher bei Musikern gar nicht vorgekommen war. An Grobheit war jetzt gar nicht mehr zu denken; und was bei unseren armen eingeborenen Kapellmeistern ängstliche, selbstvertrauenslose Bescheidenheit war, äußerte sich bei ihnen als guter Ton, zu welchem sie außerdem durch ihre etwas befangene Stimmung unserem ganzen deutsch-zöpfischen Gesellschaftswesen gegenüber sich angehalten fühlten. Ich glaube, daß diese Leute manchen guten Einfluß auf unsere Orchester ausgeübt haben: gewiß ist viel Rohes und Tölpelhaftes hier verschwunden, und manches Detail im eleganten Vortrage seitdem besser beachtet und ausgebildet worden. Ihnen war das neuere Orchester bereits viel geläufiger, denn in vieler Beziehung verdankte dieses ihrem Meister Mendelssohn eine besondere zarte und feinsinnige Ausbildung auf dem Wege, welchen bis dahin Webers herrlicher Genius zuerst neu erfinderisch betreten hatte.

Digitized by Google

„Zunächst fehlte diesen Herren aber eines, um der nötigen Neugestaltung unserer Orchester und der mit ihnen verbundenen Institute förderlich zu sein: Energie, wie sie nur ein auf wirklich eigener Kraft beruhendes Selbstvertrauen geben kann. — Meyerbeer war z. B. sehr delikat; er bezahlte aus seiner Tasche einen neuen Flötisten, der ihm in Paris eine Stelle gut blasen sollte. Da er recht gut verstand, was auf einen glücklichen Vortrag ankommt, außerdem reich und unabhängig war, hätte er für das Berliner Orchester von außerordentlicher Verdienstlichkeit werden können, als ihn der König von Preußen als Generalmusikdirektor dazu berief. Hierzu war nun gleichzeitig aber auch Mendelssohn berufen, dem es doch wahrlich nicht an ungewöhnlichsten Kenntnissen und Begabungen fehlte. Gewiß stellten sich beiden dieselben Hindernisse entgegen, welche eben alles Gute in diesem Bereiche bisher gehemmt haben: allein, diese eben sollten sie hinwegräumen, denn dazu waren sie, wie nie andere wieder, in jeder Hinsicht ergiebig ausgerüstet. Warum verließ sie ihre Kraft? Es scheint: weil sie eben keine Kraft hatten. Sie ließen die Sache stecken: nun haben wir das „berühmte“ Berliner Orchester vor uns, in welchem auch noch die letzte Spur selbst der Spontinischen Präzisionstradition geschwunden ist. Und dies waren Meyerbeer und Mendelssohn! Was werden nun anderswo ihre zierlichen Schattenbilder ausrichten?

§ 2. Das Probieren.

Die Eigenschaften des Dirigenten müssen vorerst zur Geltung kommen bei der Probe. Bei der Aufführung ist es zu spät, wenn der Chor nicht an den Direktor gewohnt ist und jedes seiner Zeichen versteht. Nichts zeigt deutlicher den niedrigen Stand der katholischen Kirchenmusik, als der Mangel an Proben. Witt sagt (Flieg. Bl. I., p. 48): „Man täusche sich nicht: Ohne ernstliche Proben gehen Werke, deren Stil man nicht gewohnt ist, unmöglich. Wenn mir jemand eine neue größere Aufführung rühmt, so frage ich immer: Wie viel ernstliche, angestrengte Proben wurden gehalten? Sechs — dann mag es gut gegangen sein. Keine — ich werde eher die rühmenden Worte anzweifeln, als an eine gute Aufführung glauben. . . . Ich lasse Ausnahmen von der Regel: — Ohne Proben keine gute Aufführung — nur dann zu, wenn eine Kapelle vom Schweren zum Leichten übergeht, und selbst da muß der Direktor mit größter Spannung dirigieren, damit die Nuancen des Vortrages nicht verloren gehen.“

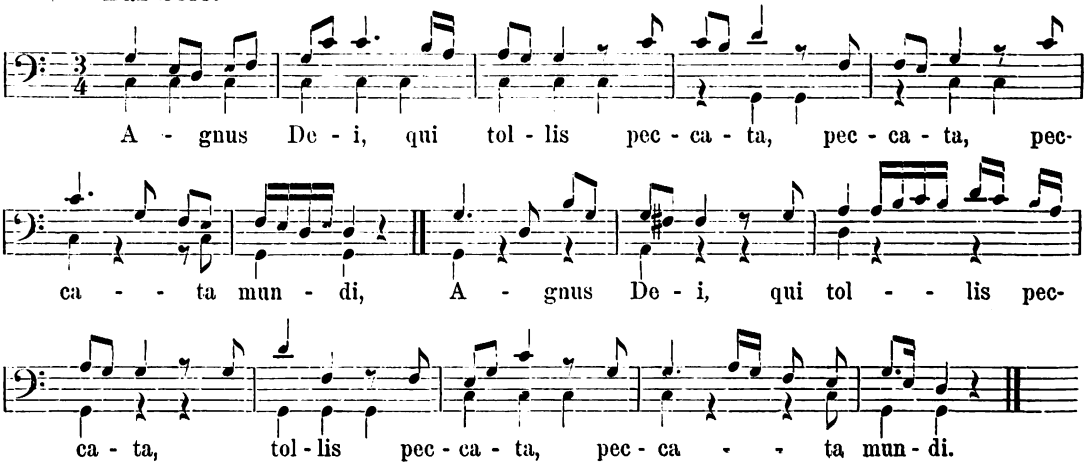
Vor mir liegen: *D. Joannis Lasser, electoralis aulae et camerae Monacensis Musici Missae tres* (Editio II.) Opus I. Augsburg bei Lotter 1806.

Voran steht der Orgelstimme: „Erinnerung. Da gegenwärtige drei Messen so angelegt sind, daß mancher Chor auch an höheren Festtagen Gebrauch davon machen zu können wünschen möchte, so habe ich, vorzüglich um zu verhüten, daß mir kein Dritter in mein Werk hineinarbeite, die blasenden Instrumente selbst dazu gesetzt; jeder Chordirektor mag davon besetzen, was er kann, denn sie machen kein eigenes Chor aus. Eine **vorhergehende Probe** möchte *(sic!)* keineswegs überflüssig sein, wäre es auch nur, um die vorgezeichneten Expressionen desto pünktlicher zu befolgen. Das *Tempo Allegro* muß zwar feurig, aber ja nicht so heftig genommen werden, daß dadurch die Worte des Gesanges und die Passagen der Begleitung unverständlich würden, sowie im Gegenteil das zu Schleppende jedem Stücke Wert und Wirkung benimmt.

„Vom Sänger erbitte ich mir reine Intonation und natürlichen Vortrag statt so vieler oft nichtssagenden Floskeln und Verzierungen im Gesang, die dem großen Gegenstande und der Heiligkeit des Ortes so wenig angemessen sind. Lasser.“

Wir geben das *Agnus Dei* der ersten Messe, um ein Bild der Kompositionsweise Lassers zu bieten

Baß-Solo. *Andante.*



Digitized by Google

Die drei Messen, wie sechs andere, die ich kenne, bestehen fast durchweg aus drei Akkorden: der Tonika und den beiden Dominantakkorden. Geht das Stück in eine andere Tonart über, so kommen in dieser Tonart wieder diese drei Akkorde. So hat der Singbaß in dem ganzen ziemlich langen *Kyrie* der ersten Messe (Gd.) fast nur drei Noten *g, c* und *d* zu singen. Das ist nun freilich „leicht". Trotzdem hält Lasser Proben „keineswegs für überflüssig", fordert reine Intonation und natürlichen Vortrag? O ihr unglücklichen Chorregenten! Wenn ein Lasser glaubt, seine aus drei Akkorden bestehenden Werke leiden ohne Proben Schaden, was werdet ihr aus andern Werken machen?

In den Proben muß der Direktor seine Größe zeigen. *Hic Rhodus, hic salta* heißt es. Manches kann, wenn Dirigent und Sänger nicht zusammengewohnt sind, bei einer Aufführung mißlingen. Aber in der Probe hat der Dirigent das Heft in Händen. Als Witt im Vorjahre in Tirschenreuth und Plan Bezirks-Vereinsversammlungen abhielt, beging er den großen Fehler, außer den Proben Produktionen zu veranstalten. Letztere gingen natürlich schlechter als die Proben. Denn wenn in den Proben etwas fehlte, so klopfte er eben ab und ließ die Stelle 4—10 mal repetieren, bis sie ging. Das kann man in der Ausführung nicht. Da nun die Leute natürlich nur zu der Aufführung kommen, so erhalten sie von der Sache nicht das richtige Bild. Viel eher in den Proben.

Es gelingt darum nur höchst selten, wenn man einen fremden Dirigenten beruft, den die Sänger nicht gewohnt sind, dessen Zeichen sie vielleicht nicht einmal verstehen. Zum guten Glücke ist es auch meist nur ein Parademachen mit berühmten Namen. So erzählt Herr Dorn (N. Berl. M.-Ztg. 1869 p. 46): „Spontinis Adlerauge schwebte über der Vorstellung wie der Geist Gottes über den Wassern; aber er hätte nicht nötig gehabt, bei neu eintretendem Tempo das Zeitmaß zu taktieren, denn das war ganz einerlei — man wußte schon, was er wollte, wenn er auch statt herauf hinunterschlug. Der große Tonmeister hatte ja Zeit und Mittel, alles so vorzubereiten, daß die 200 bis 300 mitwirkenden Personen des Abends nur angetippt[1]) zu werden brauchten, um ihre Aufgaben in vollendeter Weise zu lösen."

Freilich kann man sich nicht immer darauf verlassen, daß man bei älteren Vokalsachen die Aufführung dirigiert wie die Probe. Witt schrieb darüber einem Freunde: „Ich kann mich erinnern, daß ich bei der ersten und einzigen Hauptprobe zum Abendkonzerte der zweiten Generalversammlung des a. d. Cäcilienvereins bei dem Motette von Orlandus Lassus *Justorum animae*[2]) bestimmt hatte, die drei Schlußworte *sunt in pace piano* zu beginnen und acht Takte hindurch zu wachsen bis zum *ffo*, jedoch so, daß jede Stimme sich genau an die Deklamation halte, demnach *sunt in* ruhig spreche, die längeren Noten des *pace* aber sehr scharf und stark *cresc.*[3]) nehme, so daß im vorletzten Takte auf den letzten zwei Taktschlägen ein gewaltiges *ffo* entstände. Ich würde deshalb diese letzten zwei Taktschläge, wo alle Stimmen *pa(ce)* singen als Fermate *(molto rit.)* halten, worauf im Niedertakte alle das *(pa)ce* noch *ffo* ansängen, dann diese letzte Silbe und Note im beständigen *decr.* zirka 14 Taktschläge des anfänglichen Tempos aushielten. Als es zur Aufführung kam, fanden sich verschiedene Sänger ein, welche keine Probe gemacht hatten, was man der hiesigen Routine der Sänger im Palestrina-Singen wohl angehen lassen kann. Kurz das *cres.* wuchs sich nicht so gewaltig aus, als ich wollte, eben dieser Sänger wegen, und ich gab deshalb das Zeichen, den Schlußakkord schon *po* anzusingen, dann aber *decr.* zu nehmen. Die von der Probe her meine Zeichen gewöhnten Sänger verstanden das augenblicklich und gegen die eingeübte Weise faßten alle die letzte Silbe sanft an. Es ist diese Stelle, wenn ich nicht irre, von der Bernh. Kothe in den Breslauer Hausblättern berichtete,

---

[1]) Die Augsburger Postzeitung erzählt in ihrer Nummer vom 31. August 1869 von dem Abendkonzert bei Gelegenheit der zweiten Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins: „Wie sicher hier der Dirigent (Herr Witt) seiner Sache und seiner Sänger war, konnte man daraus ersehen, daß er momentan das Dirigieren aufgab und die akustischen Wirkungen zu erlauschen suchte."

[2]) Gedruckt bei Friedrich Pustet in Regensburg.

[3]) Dadurch kann unter günstigen akustischen Verhältnissen eine hinreißende Wirkung hervorgebracht werden.

Digitized by Google

wenn er sagt: „Die Ausführung der gesamten Musikstücke geschah aber auch mit einer Bravour ohnegleichen. Neber einem mustergültigen *po* und *sotto voce* führe ich nur ein durch 8—10 Takte fortgesetztes *Crescendo* an. Man glaubte in den letzten Takten den höchsten Grad der Kraft erreicht, und dennoch wuchs dieselbe noch mehr an, ohne jedoch nur einen Augenblick die Grenzlinien zu überschreiten und in Schreien auszuarten. Bei diesen Kraftstellen wirkten die Stimmen geradezu wie ein mächtiger Posaunen- und Trompetenchor." Trotzdem glaube ich, daß die Wirkung noch größer gewesen wäre, wäre die Sache nach meinen Intentionen gegangen.

(Fortsetzung folgt.)

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. □ **Altötting.** Die durch den Tod des Hochwürd. Herrn Kapellmeisters **Ludwig Muckenthaler** an der heiligen Kapelle in Altötting erledigte Stelle (vergl. *Musica sacra* Seite 12) ist im Monat Mai dem Hochwürd. Herrn **Anton Ebenberger,** bisher Präfekt am Kgl. Studienseminar St. Emmeram und St. Paul in Regensburg übertragen worden. Derselbe ist am 5. April 1874 zu Winhöring (Diözese Passau) geboren und am 29. Juni 1898 zum Priester geweiht worden. Möge die schwere und wichtige Aufgabe auch von ihm gewissenhaft und tatkräftig weitergeführt und gelöst werden.

2. × **Deggendorf.** Vinz. Goller ist, wie bereits gemeldet (*Musica sacra* Seite 47), als Leiter einer neu zu errichtenden kirchenmusikalischen Abteilung an der K. K. Musikakademie in Wien, welche in Stift **Kor-Neuburg** entstehen soll, berufen worden. Die dadurch erledigte Stelle des Chorregenten, Organisten und Kantors (1. Tenor) an der Stadtpfarrkirche in Deggendorf (siehe Anzeigeblatt Nr. 5 der *Musica sacra*) ist am 20. Mai durch die katholische Kirchenverwaltung (Stadtpfarrer Jak. Elser) unter 16 Kandidaten dem Bruder des Herrn Vinz. Goller, **Albuin Goller,** z. Z. in Innsbruck, der schon während der Studienzeit in Wien als Stellvertreter von Vinz. Goller viele Monate die besten Dienste geleistet hatte, anvertraut worden. Glück auf!

3. = Den illustrierten **Tonkünstlerkalender,** welchen **Jos. Seiling** in **München** im Verlag von **Georg Müller** herausgegeben hat (gebunden 3 ℳ), hat die Redaktion bereits im Cäcilienvereinsorgan Seite 44, kurz empfohlen. Sie kommt hier noch einmal auf diese fleißige und interessante Publikation zurück. Dieselbe ist für die Jahre 1910, 1911 und 1912 bestimmt. Jedem Tag der 12 Monate ist ein eigenes Blatt zugedacht, wovon jedes mit zwei guten Bildnissen früherer und neuerer Komponisten, Schriftsteller, Sänger und Musiker geschmückt ist. Auf den gleichen Seiten sind biographische, kurzgefaßte Notizen für Musiker, Opern mit Angabe der Jahreszahl abgedruckt. Auf der Rückseite sind entweder Annoncen oder bibliographische Nachrichten der neuesten Literatur angegeben. Auf diese Weise ist das Werk so mannigfaltig und interessant geworden, daß man nicht müde wird, in demselben nachzulesen, besonders da ein umfangreiches alphabetisches Register über den reichen Inhalt rasch orientiert.

4. ○ **Mariastein.** Eine kirchenmusikalische Aufführung des katholischen Cäcilienvereins **Basel** fand in der Klosterkirche zu **Mariastein** zugunsten der neuen Orgel statt am Sonntag, den 1. Mai 1910, nachmittags ½3 Uhr. Es wurde das nachfolgende Programm durchgeführt: 1. Zu Ehren „Mariä im Stein". 1. Präludium über das Lied: „Maria zu lieben" (Orgel) von L. Boslet. 2. Volksgesang: „Freu dich, du Himmelskönigin!" (gemischter Chor mit Orgel) von K. Schell. 4. *Sancta Maria* (Duett für Tenor und Baß mit Orgel) von Ch. Gounod. II. Zu Ehren des dreieinigen Gottes (Weihnachten—Ostern—Pfingsten). 5. Die heilige Nacht, Stimmungsbild (Orgel) von O. Malling. 6. Altes Weihnachtslied (gemischter Chor mit Orgel). 7. Christi Einzug in Jerusalem, Stimmungsbild (Orgel) von O. Malling. 8. Auferstehungslied (gemischter Chor mit Orgel) von J. Meuerer. 9. Auferstehungsmorgen, Programm-Sonate (Orgel) von R. Bartmuß. 10. *Veni sancte Spiritus* (gemischter Chor a cappella) von K. Schell. 11. Scherzo aus der *C*-moll-Sonate, Op. 80 (Orgel) von A. Guilmant. III. Sakramentale Andacht. 12. *Pange lingua* (gemischter Chor mit Orgel) von Ign. Mitterer. 13. Marienlied (Tenorsolo, gemischter Chor und Orgel) von P. Gr. Zahlfleisch. Segen. 14. Toccata aus der V. Symphonie (Orgel) von Ch. M. Widor. Karl Schell, Organist.

5. **Inhaltsübersicht von Nr. 5 des Cäcilienvereinsorgans:** Wie erreiche ich guten Probenbesuch? (Schluß.) — Vereins-Chronik: Bamberg (Charwoche); Metz (Cäcilienvereinsbericht vom August 1908 bis März 1910); Freiburg i. B. (Konzert des Cäcilienvereins St. Martin); Brixen (Charwoche); Trient Charwoche). — Salon-Konzertorgel von G. F. Steinmeyer. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Jubiläum des Katholischen Männer-Gesangvereins Dresden; Predigt-Entwürfe von Schedlbaur. — Inhaltsübersicht von Nr. 5 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 5, sowie Cäcilienvereins-Katalog, Seite 5—12, Nr. 3835—3845.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.

Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1910. Regensburg, am 1. Juli 1910. Nr 7.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XXXXIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen (48 Seiten) werden in vorliegender Nummer versendet. Der Abonnementpreis des 43. Jahrgangs 1910 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik. Von Witt-Haberl. (Fortsetzung.) — Über die Harmonisierung der Kadenzen im Choral. Von L. Bonvin. — Kirchenmusikalischer Kurs im Kgl. Stifte Emaus in Prag. — Die Kirchenmusikschule in Regensburg. — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Österreichischer Musikpädagogischer Kongreß, Wien 1911; Weihnachtsprogramm, Basilika Esztergom (Gran); Cham, Primizfeier. — Inhaltsübersicht von Nr. 6 des Cäcilienvereinsorgans. — Offene Korrespondenz. — Musikbeilagen 1—12. — Anzeigenblatt Nr. 7.

Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik.

Von Witt-Haberl.

(Fortsetzung aus Nr. 6, Seite 67.)

Welche Wichtigkeit übrigens zahlreiche Proben haben, davon kann jeder sich selbst überzeugen. Als z. B. Mettenleiter vor etwa 20 Jahren das „Weltgericht" von Fr. Schneider aufführte, begannen vier Posaunen nach den ersten drei Einleitungsfermaten (*B*-dur) den Choral zu blasen, der später im Verlaufe des Oratoriums öfter von den Singstimmen wiederholt wird, und dem der Text unterlegt ist: Tausend Jahre sind vor dir wie ein Tag. Das ging nun miserabel genug. Mettenleiter ließ den Choral zwölfmal wiederholen — dann ging es ganz prächtig. Das muß man auch in Proben mit jedem einzelnen tun. Nahm ich eine Messe mit den Schwächeren einer Stimme (Sopran oder Alt) durch, so ließ ich jeden einzelnen eine Stelle, die melismatische Figuren hatte, die ihnen ungeläufig waren, ein halb dutzendmal singen.

Zahlreiche Proben sind um so notwendiger bei Werken, welche voll Geist und voll Leben sind. Die Sänger müssen da zahlreiche Nüancen, Tempowechsel etc. beachten. Sie müssen also daran gewöhnt sein, immer ihr Auge mehr auf den Dirigenten gerichtet zu haben als auf die Noten. Als einst ein fremder Herr (van Damme aus Gent) Witts Sänger singen sah, sagte er, am meisten sei ihm aufgefallen, daß die Sänger ihre Augen mehr auf ihn, den Dirigenten, als auf ihre Noten gerichtet hätten. Das ist **unerlässig** und nicht einmal schwer. Als Witt in diesem Jahre in — — dirigierte, glaubte er auch, durch ausdrucksvolles Dirigieren die Leute zu einem vollendeteren Vortrage mitfortreißen zu können. Aber er mochte dirigieren wie er wollte, die Sänger sahen von ihren Pulten gar nicht auf. Das läßt sich also nur erreichen durch Proben, denn diese allein geben Zusammengewöhnung.

Auch bei den Proben ruht die Hauptsache auf dem Direktor, resp. seiner Auffassung! H. Dorn erzählt (Nr. 4, 1870, N. Berl. Musikztg. pag. 30): „Als ich in Leipzig zum ersten Male Spontinis Vestalin (1829) dirigieren sollte, war zuvor Beratung, und zu derselben fand sich auch Fink ein, der Redakteur der Allgem. Musik. Zeitung. Er spottete des Enthusiasmus, mit welchem ich der Aufführung der Oper entgegensah, und stützte seinen Tadel über das Werk hauptsächlich auf den Schlußchor des 2. Aktes, den er für einen Walzer erklärte. Aber gerade auf diesen Walzer hatte ich es schon in den Vorproben abgesehen; denn der ungeheure Effekt, den Spontini mit diesem *Finale* in Berlin hervorgebracht hatte, war mir noch zu lebhaft erinnerlich, als daß ich den Versuch, ihn auch in Leipzig hervorzubringen, unterlassen durfte . . . Am wichtigsten

Digitized by Google

schien mir das Einstudieren des Chores, und obgleich der in seinem Fache treu bewährte Direktor Fischer wiederholt versicherte, daß auch er für die Vestalin schwärme und alles mögliche zum Gelingen der Vorstellung beitragen werde, so erbat ich mir doch die Vergünstigung, die Chöre selbst einstudieren zu dürfen. Es ging in den Proben alles nach Wunsch, bis wir zu dem sogenannten Walzer kamen. Bei der Ausführung dieses grandiosen pracht- und machtvollen *Allegro* in *E*-dur werden gemeiniglich zwei große Fehler begangen. Erstens schmettern die Chorsoprane ihre Melodie wie die Lerchen hell und klar durch die Kulissen; bei aller Entschiedenheit muß aber die Stimme eine künstlich angenommene, umschleierte Klangfarbe *(timbre voilé)* beibehalten. Ist das nicht der Fall, so tritt natürlich in dem ganzen Stück ein triumphierender Charakter hervor, der ihm ganz fern liegen soll. Zweitens singen die der Melodie subordinierten Stimmen zum Teil abgestossene Viertelnoten, und zwar hört man diese gewöhnlich in derselben Art vortragen, wie die nichtsbedeutende Chorbegleitung irgend einer italienischen Arie, nämlich: *Fe* 2 3 | *li* 2 3 | *ci* 2 3 | *ta* 2 3 |, wofür denn ebenso gut substituiert werden kann: Kaf 2 3 | fee 2 3 | und 2 3 | Tee 2 3 |. Dadurch wird das ganze *Finale* in den Staub getreten, und die zerschmetternden Worte „schmachvoll sei ihre schamlose Stirne, des Schmuckes und des heiligen Schleiers beraubt; Fluch und Tod der strafbaren Dirne, die Nacht umhüll' ihr schuldiges Haupt", prallen ohnmächtig an der verfehlten und womöglich noch überhetzten musikalischen Ausführung ab; dann hilft selbst die Beobachtung aller reichlich vorgeschriebenen dynamischen Zeichen nichts mehr, und der Finkenwalzer steht leibhaftig vor uns. Hier galt es, den Leuten begreiflich zu machen, daß jeder von ihnen seinem natürlichen Organ Zwang antun und ihm den Ton der Erbitterung beibringen müßte, welche sie aber schon in den Proben auf ihren Gesichtszügen auszudrücken hätten. — Ich hatte am Tage nach der Vorstellung der „Vestalin" in Leipzig die Freude, Fink in meiner Wohnung zu begrüßen, der mich versicherte, er hätte bis dahin gar nicht gewußt, was eigentlich aus diesem Schlußchor gemacht werden könne; ich bedeutete ihm, daß ich vielleicht auch nicht dahintergekommen wäre, wenn ich nicht zufällig Gelegenheit gehabt, die Erkenntnis aus der Quelle zu schöpfen. Noch 50 Jahre — und die Spontinischen Traditionen werden, wie jetzt schon die Mozartschen, ganz verloren gegangen sein!"

Die Nutzanwendung hievon liegt nahe. Wenn ein Direktor den Geist eines Stückes nicht versteht, und den Sängern nicht in den Proben begreiflich macht, wie soll da eine gelungene Ausführung herauskommen? Freilich, und das ist ein Hauptpunkt, woraus man die Kirchlichkeit oder Unkirchlichkeit eines Musikstückes erkennen kann; die Werke Diabellis wirken durch ihre Heiterkeit, Frische, Lustigkeit; ob man den Ausdruck, den Geist derselben im voraus erkennt oder nicht; wo kein Geist ist, braucht's auch keinen zu erkennen; und wo kein Ausdruck ist, gibt's nichts auszudrücken, es geht von selbst in die Glieder; denn Marschrhythmus und Ländler appellieren an die Sinnlichkeit, nicht an den Geist, nicht an den Verstand. Und der Chinese, der mit dem Tamtam einen Schlag tut und auf den starken Schlag zwei leichte folgen läßt, erreicht denselben Zweck wie der Walzerkomponist; man kann darnach tanzen. Aber so wenig Geist und Ausdruck (wie wir es verstehn) in den Schlägen des Tamtam liegen, so wenig fordern die Werke Diabellis. Wenn nun jemand sagen wollte, das sei die höchste, die wertvollste Komposition, die am leichtesten jedermann verständlich ist, so sind die Tamtam-Schläge des Chinesen zuletzt noch verständlicher als Diabelli. Man darf mich nicht mißverstehen: ich weiß sehr gut, daß die echte Kirchenmusik jene Popularität besitzen muß, von der der heil. Gregor der Große sagt: *ut nescientibus fiat cognita, scientibus tamen non sit onerosa,* d. h. sie muß also den Verstand des Denkers befriedigen und sein, wie des Nichtkenners Herz erwärmen. Die Kirchenmusik ist für alle; sie soll auf alle wirken, alle erheben, alle erbauen, die Ungebildeten wie die Gebildeten. Ich stelle große, ja die am allerschwersten zu erfüllenden Anforderungen. Und wenn ich daraus folgere, daß das Komponieren für die Kirche eine der allerschwersten Aufgaben ist, nicht etwa eine solche, die der nächstbeste, der die musikalische Technik kennt, lösen kann, so geschieht dies nebenbei. Die Hauptsache für uns ist: Ein Werk für die Kirche, das also Geist und Ausdruck haben soll, fordert: daß in der Probe den Sängern dieser Geist und Ausdruck erklärt, ja gleichsam handgreiflich gemacht, d. h. so deutlich

Digitized by Google

Dirigent und Chor müssen aneinander gewöhnt sein, und das geschieht durch die Proben. Da hat der Dirigent Gelegenheit, seine Eigenschaften zu zeigen, nicht erst bei der Aufführung, das wäre zu spät, denn der Chor muß jedes Zeichen verstehen. Im ersten Jahrgang der „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik" sagt der verdiente Gründer und erste Generalpräses des Cäcilienvereins auf Seite 48 folgendes: „Man täusche sich nicht: Ohne ernstliche Proben gehen Werke, deren Stil man nicht gewohnt ist, unmöglich. Wenn mir jemand eine neue größere Aufführung rühmt, so frage ich weiter: Wie viel ernstliche Proben wurden gehalten? Sechs — dann mag es gut gegangen sein. Keine — ich werde eher die rühmenden Worte anzweifeln, als an eine gute Aufführung glauben . . . Ich lasse Ausnahmen von der Regel — Ohne Proben keine gute Aufführung — nur dann zu, wenn eine Kapelle vom Schweren zum Leichten übergeht, und selbst da muß der Direktor mit größerer Spannung dirigieren, damit die Nuancen des Vortrages nicht verloren gehen."

Über die Notwendigkeit vieler und gut geleiteter Proben sollte man kein Wort mehr zu verlieren brauchen; ich will nur hinweisen auf Hofkapellen und andere aus Künstlern bestehende Musikkörper, die eines exakten Ensembles wegen sehr viele Proben halten. Also in den Proben muß der Dirigent seine Eigenschaften hervortreten lassen, besonders ein feines Gehör. Dieses ist notwendig, um jeden Mißklang, jeden zu scharfen oder gequetschten Ton zu hören und die Wirkung auf sich zu verspüren. Dabei möchte ich aufmerksam machen, daß es unmöglich ist, die andern Stimmen genau zu hören, wenn man selbst mitsingt, besonders, wenn der Chor stark ist, gar nicht davon zu reden, daß alle feinen Nuancen und Schattierungen unmöglich werden. Manche Dirigenten pflegen zuweilen den Alt zu unterstützen bei den Kompositionen alter Meister; da diese eben Alt für Männer, für Falsettisten schrieben, so geht derselbe oft sehr tief. Wichtig, ja fast notwendig ist ein Mitsingen des Dirigenten bei den sogenannten Falsibordoni. Bekanntlich sprechen da alle Stimmen auf einem Akkorde viele Silben; da der Dirigent auf einem erhöhten Platze steht, so hören ihn alle Sänger leicht, wenn er nur den Text scharf mitspricht, und sie treffen dann leicht zusammen. Sobald aber dieser Akkord vorüber ist, und die *Mediatio* oder *Finalis* eintritt, schweige er wieder. Also: man muß alle falschen Töne hören und deshalb selbst nicht mitsingen. Ferner ist ein feines Gehör notwendig, um das Fallen der Sänger, das Herabsinken in der Tonhöhe oder das zu hoch Singen, das Steigen zu verhüten. Das Sinken der Sänger ist oft eine Folge des zu sehr verlangsamten Tempos, oder weil zu wenig geatmet. Ein feines Gehör muß der Dirigent haben, um die Stärkegrade *„morendo, pp, po, mf, fo, ff"* genau unterscheiden zu können und um die Sänger das rechte Vokalisieren, die richtige, musikalisch wohllautende Aussprache des a, e, i, o, u zu lehren.

Einzelne Winke möchte ich geben, wie der Dirigent seine Proben nach verschiedenen Richtungen recht fruchtbar machen kann. Johann Georg Mettenleiter hat dieselben (in der *Musica sacra*, XV. Jahrgang, Seite 5) zusammengestellt. Er verlangt vor jeder Probe eine gewissenhafte Vorbereitung. Auch im Probelokal soll alles so vorbereitet sein, daß zur festgesetzten Stunde begonnen werden kann. Um die Sänger an ein präzises Erscheinen zu gewöhnen, gehe der Dirigent hierin mit gutem Beispiele voran. Hat die Probe einmal begonnen, dann sollte jede Privatunterhaltung beendigt sein, und muß vollständige Ruhe eintreten. Die Handhabung einer guten Disziplin ist in einer Chorprobe nicht weniger notwendig, als auf dem Kirchenchor selbst. Ist eine Stelle mißlungen, dann muß der Fehler namhaft gemacht werden, und die Stimme, welche nicht standgehalten, die Stelle allein üben, erst dann wird wieder zusammen gesungen. Die Sänger müßte es langweilen und ermüden, wollte man sie wegen vorgekommener Fehler immer das ganze Tonstück repetieren lassen: bloß jene Abschnitte sollen wiederholt werden, in denen noch die nötige Sicherheit fehlt. Das helfende Instrument — Klavier, Violine, Harmonium — soll schweigen, sobald einmal durch dasselbe der Gesang genügend befestigt ist; andernfalls gewöhnen sich bequeme Sänger zu leicht an, sich auf diese Hilfe zu verlassen. Mehr als Erklärungen, wie eine Stelle ausgeführt werden soll, nutzt immer das Vormachen, Vorsingen, Vordeklamieren, Vortaktieren. Das ist eben die letzte ästhetische Feile, welche bei der Probe angesetzt wird, wenn der Dirigent, nachdem die Stimmen im Zusammenhang sicher geworden, die besondere Sorgfalt erfordernden Stellen musterhaft vorsingt. — Wir müssen also nach dem bisher Gesagten zwei Dinge als Vorbedingungen einer guten Aufführung betrachten: 1. daß die Sänger auf den Dirigenten zu sehen und zu ihm folgen gewohnt sind; 2. daß sie richtig vortragen, d. h. deklamieren können. Daß sie ihre Stimme genau treffen, ist natürlich unbedingt vorausgesetzt. Zum richtigen Deklamieren der Sänger gehört: a) klangvolle Aussprache der Vokale, Deutlichkeit der Konsonanten, ohne Übertreibung. Dieser Punkt kann nur durch Hören gelernt und durch Vorsingen gelehrt werden; b) Beachtung der betonten und unbetonten Silben. Dies ist einer der allerwesentlichsten Punkte. Der Gesang muß in einem beständigen Heben und Senken der Stimme bestehen, wie es auch beim richtigen Deklamieren und Sprechen der Fall ist. Für den Dirigenten und Sänger gilt daher als oberste Regel: die von Natur langen Silben sind zu betonen, mögen sie auf welchen Taktteil immer treffen. Ein besonderer Fleiß ist deshalb den sogenannten Synkopen zuzuwenden, d. h. den langen Noten auf schlechten Taktteilen, deren Dauer noch auf den guten Taktteil hinüberreicht. Synkopen sind immer betont anzusingen und danach sind sie schwächer auszuhalten. Eine Silbe betonen heißt nicht, sie *ff* anzusingen, oder sie nicht betonen bedeutet nicht, sie *pp* zu flüstern. Das muß sich heben und senken, wie im Sprechen. Dabei kommt das Atmen in Betracht. Man atme nach jedem Worte, aber nie innerhalb eines Wortes, auch wenn der Taktstrich dazwischen steht. Also man atme sehr oft, aber immer sehr kurz, leicht und unmerklich. Bevor man atmet, ist in der Tonstärke nachzulassen, damit das Atmen vorbereitet wird."

(Wie Richard Wagner Proben hielt, bleibt mir unvergeßlich, wenn ich an die Grundsteinlegung des Wagnertheaters in Bayreuth mich erinnere, bei welcher Wagner

Digitized by Google

die 9. Symphonie von Beethoven aufführte. Die ersten Künstler Deutschlands und Österreichs waren zu diesem Zwecke gekommen. Ich und Mich. Haller konnten der Probe beiwohnen und staunten über die Genauigkeit, Strenge, ja Tyrannei, mit welcher Rich. Wagner die Künstler des Orchesters behandelte, besonders an Stellen, wo er seine Intentionen gegenüber den landläufigen Auffassungen durchzusetzen im Stande war. Die Partitur erhielt unzählige Risse, die er mit den zahlreichen ihm zur Verfügung gestellten Haselstöcken derselben beibrachte. Demütigungen einzelner Bläser des Orchesters wurden vielleicht mit innerem Knirschen der Betroffenen hingenommen, aber der Wille des Dirigenten wurde ausgeführt. Bei der Aufführung selbst jedoch betrat Wagner die Bühne mit größter Ruhe, das Dirigentenpult umrauscht vom Beifall der ausführenden Künstler, legte die Partitur weg und dirigierte die 9. Symphonie von Beethoven mit wenigen, aber charakteristischen Bewegungen des linken Armes und des Kopfes, mit ruhigem Blick der begeisterten Augen, welche er auf die einzelnen Teile des Orchesters ermunternd und belebend richtete. F. X. H.)

(Fortsetzung folgt.)

Über die Harmonisierung der Kadenzen im Choral.

Werfen wir einen Blick auf die verschiedenen Harmonisierungen der Choralmelodien, prüfen wir die theoretischen Äußerungen der Autoren und Kritiker, so sehen wir, daß die Ansichten bezüglich der harmonischen Begleitung der Choralklauseln noch immer voneinander abweichen: der eine will und schreibt die Schlußfälle diatonisch, indem er nur diejenigen Töne benutzt, die zur Skala des betreffenden Modus gehören, der andere wendet die Diësis an und stellt so Schlußformeln her, an die er sich in unserem modernen Dur und Moll gewöhnt hat. Man erlaube mir in dieser Sache einige Bemerkungen. Ich bilde mir jedoch nicht ein, die Frage endgültig zu lösen; sie wird wohl nie ganz gelöst werden, solange verschiedene Naturanlagen und Angewöhnungen auch verschiedene Geschmäcker bedingen, und solange der eine mehr Gewicht legt auf eine gefällige, glatte Schlußwirkung für sich genommen, bei dem andern dagegen ein ausgesprochener Sinn für die Wahrung des Charakters des ganzen Stückes und seines Modus die Oberhand behält. Kann nun auch nicht auf allseitige Beistimmung gerechnet werden, so kann immerhin einige Klarheit durch Hervorhebung des springenden Punktes bewirkt werden und dadurch mancher in seiner Überzeugung fester gegründet werden oder der bisher Schwankende sich veranlaßt sehen, sich für die eine oder andere Seite zu entscheiden.

Es unterliegt keinem Zweifel und wird wohl von niemand geleugnet, daß die sogenannten Kirchentonarten oder Modi sich sowohl von unsern Dur- und Molltonarten als voneinander unterscheiden, daß sie etwas Charakteristisches an sich haben. Dieses Charakteristische wird unter anderem durch die Lage der diatonischen Halbtöne in ihren Oktavenreihen und nicht zum geringsten Teil durch die leittonlosen Schlüsse der Melodien bewirkt. Schließt in der modernen Musik ein Stück mit der 7. und 8. Stufe der Tonleiter, so steht diese 7. Stufe zur Endnote (Tonika) im Intervallverhältnis des Halbtones; es wird z. B. sowohl in *D*-dur als in *D*-moll mit *cis, d* geschlossen. Ganz anders verfahren die acht Kirchentonarten; mit Ausnahme der 5. und 6., der sogenannten lydischen und hypolydischen, können sie bei ihrer Diatonik nicht einmal so schließen: in ihnen bildet die 7. Stufe mit der 8. ein Ganztonintervall; so lautet z. B. einer der Schlußfälle des dorischen Modus charakteristisch *c, d.*

Es wird nun ebenfalls niemand verkennen, daß an sich eine diatonische Schlußharmoniebildung, welche diese leitereigenen Töne als Akkordbestandteile benutzt, die Eigenart der Modi klarer und unverfälschter zum Ausdruck bringt, als es die Diësierung tut, welche ja dem Tonsatz Modalfremdes beimischt. Was man gegen die diatonische Akkordhandhabung einwendet, ist denn auch nur, daß durch sie keine vollkommene Kadenz, kein rechter und endgültiger Ruhepunkt hergestellt werde. Man sagt: „Die Melodie kann eine vollkommene Kadenz machen ohne Leitton, nicht aber die Harmonie. Etwas anderes ist die Melodie, etwas anderes die Harmonie, und dieses so sehr, daß sie ganz andere Naturgesetze haben.“ Ist aber die Wahrheit dieser Behauptung, insofern sie sich auf die Schlußbildung bezieht, wirklich so über jeden Zweifel erhaben? Gehen in dieser Beziehung Melodie und Harmonie wirklich von ganz andern Naturgesetzen aus? Wer beweist das?

Man kann ohne Leitton keinen sogenannten Ganzschluß (im technischen Sinne) bilden, das muß allerdings zugegeben werden; denn wir verstehen unter Ganzschluß technisch eben die Folge: (Dur) Dominantdreiklang, Tonikadreiklang, und im Dominantakkord ist ja der Leitton als Terz enthalten. Kann man aber ohne die Akkordfolge V, I (Dominant und Tonika) wirklich keinen genügenden Ruhepunkt erzielen, keine hinreichende Schlußempfindung hervorbringen? Das leugnen in Theorie und Praxis viele Profan- und Kirchenmusiker; die letzteren tun es bekanntlich in ihren Choralbegleitungen, von den Komponisten weltlicher Musik werde ich in diesem Artikel einige Beispiele anführen.

Wir sind durch das Choralsingen an die melodischen Kadenzen *c, d; d, e* oder *f, e; f, g* gewöhnt; der Schlußeindruck, den sie auf uns machen, ist zwar nicht in dem Maße vollkommen, glatt und wohlig wie bei unserer modernen leittonhaltigen Klausel, jedoch immerhin hinreichend

Digitized by Google

befriedigend und natürlich. Wir stoßen uns nicht mehr daran; ist dies aber bei Musikern unter allen Umständen der Fall? Lehrt uns nicht die Erfahrung ein anderes? Man versuche es nur mit einem Sänger, der bisher weder mit Choral, noch mit slavischer, exotischer und ähnlicher Musik sich beschäftigt hat, und lege ihm die melodischen Choralkadenzen vor: er wird stutzen und sich an diesen melodischen Wendungen stoßen, wie der klavierspielende Dilettant unter denselben Umständen sich an diatonischen leittonlosen Harmonieklauseln stößt. Ich glaube nicht, daß bezüglich der Leittonbedürftigkeit der oben als naturnotwendig hingestellte Unterschied zwischen Melodie und Harmonie tatsächlich existiert.

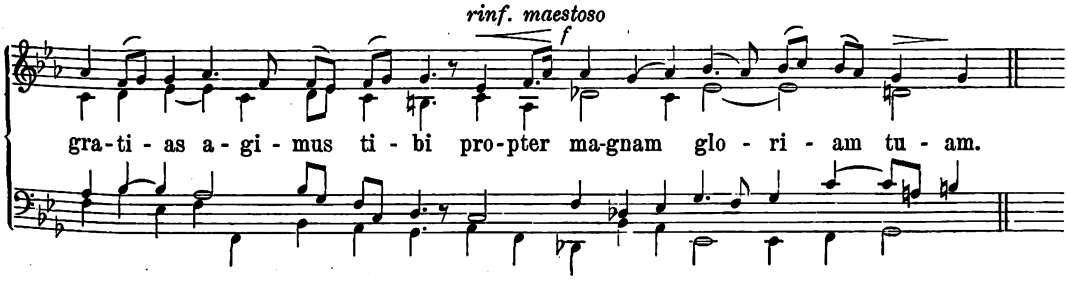
Übrigens, da wir die Choralmelodie selbst nicht diësieren dürfen noch wollen, so macht sie leittonhaltige Schlußharmonien in vielen Fällen einfach unmöglich, nämlich dann, wenn die melodischen Schlußformeln selbst diesen Leitton direkt oder indirekt ausschließen, wie in den oben angeführten Klauseln *c, d; d, e; f, e; f, g.* Können und müssen wir uns nun hier ohne Leitton zufrieden geben, warum sollten wir es an Stellen nicht tun können, wo die Leittonlosigkeit doch noch weniger auffällt, da sie sich dort nicht wie hier in einer äußern und melodieführenden Stimme, sondern nur in einem Mittelpart bemerklich macht?

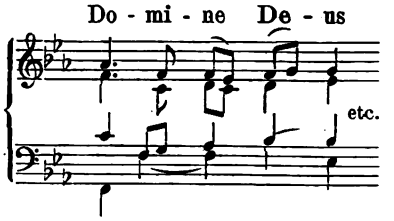
Wie man sieht, handelt es sich in unserm Fall um die Alternative: entweder Schwächung, ja Drangabe eines Charakteristikums, einer bodenständigen Eigenart der alten Melodien, oder Verzichtleistung auf das Mehr an Milde und Wohligkeit der Schlußempfindung, welches eine leittonhaltige Klausel gewährt. Es ist also durchaus nicht notwendigerweise die Scheu vor dem Chroma, welche hier ausschlaggebend wirkt; was bei den Schußbildungen selbst sonst modernempfindende Musiker die Diësis vermeiden läßt, ist vielmehr die Sorge um die Aufrechterhaltung des Charakteristischen an den mittelalterlichen Melodien; nach dem musikalischen Empfinden dieser Musiker paßt an den Abschlüssen der Choralstücke die Diësis der Begleitung nicht zum Charakter und Stil der Melodie, ebensowenig wie selbst die edelste Renaissanceverzierung zu einem gothischen Bau paßt; sie wirkt dort wie ein fremdes Element, wie ein aus — der Rollefallen; sie erscheint als ein im letzten Augenblick erfolgendes stilwidriges Auslaufen der alten Modi in unsere modernen Dur- oder Molltonarten. Zu einer herberhabenen Melodie paßt eine ebensolche Begleitung am besten, zu einer altmodalen Melodie eine dieselbe Tonalität wiederspiegelnde Harmonie.

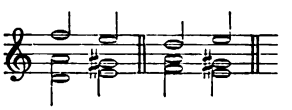
Und gerade am Schlusse eines Stückes sollte der Charakter desselben sorgfältig gewahrt und nach Möglichkeit nochmals unzweideutig betont werden. „Ende gut, alles gut." Wie verfahren wir in unsrer modernen Musik? Mögen wir innerhalb eines Stückes auch noch so viel modulieren, in den Schlußakkorden tun wir dies nicht; dort bringen wir vielmehr die für das Stück gewählte Tonart nochmals zum klaren Ausdruck, und wir tun dies, obwohl die modernen Dur- bezw. Molltonarten sich im Charakter nicht voneinander unterscheiden, da sie ja nichts als Versetzungen derselben Ton- oder Akkordordnung nach andern Lagen sind.

Eine ähnliche Sorgfalt gerade bei den Schlüssen gewahren wir in der altklassischen Poesie. Sind da innerhalb des Verses Lizenzen, Auflösungen der Länge in zwei Kürzen, oder umgekehrt, Zusammenziehungen von mehreren Kürzen zu einer Länge erlaubt, am Versende ist das nicht der Fall. So durften im Hexameter die Daktylen in den ersten vier Füßen durch Spondäen ersetzt werden, nicht aber im vorletzten, es sei denn ausnahmsweise behufs Erzielung ganz spezieller Wirkung, und der allerletzte Fuß mußte stets ein Spondäus bezw. Trochäus sein. Ebenfalls mußte im jambischen Senarius, im trochäischen Oktonarius, im trochäischen Septenarius etc. der letzte Versfuß in seiner rhythmischen Form unversehrt bleiben, während in den vorhergehenden Abteilungen Ersatzwerte gestattet waren. Und die Alten haben uns über den Grund ihres Verfahrens nicht im unklaren gelassen: es sollte durch dasselbe der Charakter des Verses aufrecht erhalten werden.

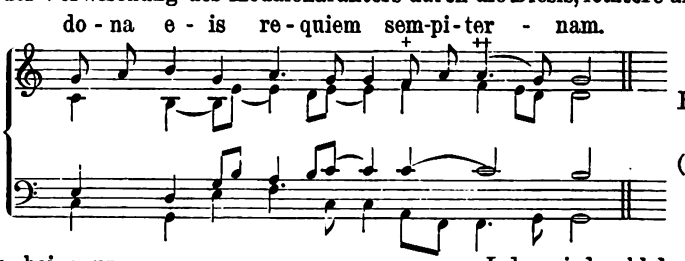
Liegt nicht ganz derselbe Grund in der Choralmusik vor? Auch hier wird es natürlich sein, gerade bei den Schlüssen mit doppelter Sorgfalt über Wahrung des Modalcharakters zu wachen, während im Verlauf der Gesänge eine größere Freiheit, d. h. eine mäßige Verwendung skalenfremder Akkordbestandteile zur Herstellung wohllautender, etwas farbenreicherer Harmonien erwünscht sein kann und besonders da am Platze ist, wo die Melodie die Auffassung einer Ausweichung ungezwungen zuläßt. So wird eine mehrerorts recht nötige Abwechslung erzielt.

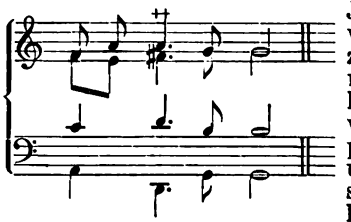
Praktisch angewandt findet man vorstehende Ausführungen in meinem Opus 92: Orgelbegleitung zum *Kyriale parvum* (Vatikanische Lesart). Es sei aus derselben ein Beispiel freierer harmonischer Farbengebung hergesetzt; ich glaube nicht, daß ein Musiker in demselben etwas der Melodie Widersprechendes findet; er wird zudem die Harmonien bei *propter magnam gloriam* wohl als eine ausdrucksvolle Illustration des Textes empfinden.

Digitized by Google

Das Beispiel enthält zweimal den von den Polyphonisten des 16. Jahrhunderts her bekannten phrygischen Durschluß. Auf die Gefahr hin, der Inkonsequenz geziehen zu werden, möchte ich ein Wort für die Weiterbenutzung dieser majestätischen und wohlklingenden Klausel einlegen. In beiden Rücksichten des Majestätischen und des Wohlklanges kann sich mit ihr die Folge von zwei Mollakkorden, welche sonst bei dem Melodieschluß *f, e* und bei der Behandlung des letzten Melodietones als Tonika nicht zu umgehen ist, gar nicht vergleichen. Im befürworteten phrygischen Schluß bewirkt die Diësis zudem nur eine Aufhellung des letzten Klanges ähnlich der im Schlußakkord unserer modernen Mollstücke so oft angetroffenen Durterz. Wie durch letztere der Mollcharakter des Ganzen für unser Empfinden nicht verwischt wird, so scheint mir auch der Modalcharakter der betreffenden Choralmelodie durch den verklärten Schlußklang unangetastet zu bleiben. Es mag dieser Eindruck der Unversehrtheit zum Teil von dem Umstande herkommen, daß hier die Diësis erst auf der allerletzten Note des Satzes oder Satzteiles eintritt, nachdem also die Melodie ihren Lauf in all ihren charakteristischen Schritten vollendet hat; besonders aber verdankt man diesen Eindruck dem andern Umstand, daß hier, im Gegensatz zu der diësierten dorischen und mixolydischen Harmonieklausel, die modal wichtige 7. Stufe (in den modernen Tonarten die Leittonstufe) unversehrt bleibt. Wie wenig, im obigen Beispiel, die phrygische Schlußformel aus der Modalrolle fällt, wird man gewahr, wenn man ihr sofort das nächste Melodiesätzchen anschließt:

Der Anschluß geht mit der größten Natürlichkeit vor sich. Dasselbe ergibt übrigens schon eine diesbezügliche Prüfung der phrygischen Wendung im Innern des Satzes, bei *tibi*.

Es fällt noch zugunsten der in Rede stehenden Schlußformel der Vorteil ins Gewicht, den Witt im Vorwort zu seinem *Organum comitans ad Ordinarium Missae* hervorhebt, wenn er schreibt: „Es scheiden sich phrygische Abschlüsse z. B.:

viel schärfer von dorischen, wenn ich die Diësis anwende, als wenn ich sie nicht anwende. Denn der phrygische Schluß *e, d, e* ohne Diësis harmonisiert, muß dem dorischen *d, c, d* fast wie ein Ei dem andern ähnlich sehen, während bei meiner Harmonisierung das durchaus nicht der Fall ist."

Man wird jedoch die phrygische Akkordfolge mit Durterz im Verlaufe des Stückes, bei Teilschlüssen usw., nur mit Maß und Vorsicht anwenden können, nicht nur weil erlesene Kunstmittel durch häufige Wiederholungen an Eindruckskraft verlieren und aufdringlich werden, sondern weil bei einem etwa unmittelbar darauf oder in der nächsten Nähe erfolgenden Erklingen derselben aber nun nichterhöhten Tonstufe sich leicht das Gefühl des querständigen Wankens einstellen kann (*gis-g*).

Auf die Kadenzbildung im allgemeinen zurückkommend, möchte ich bemerken, daß bei derselben, abgesehen von der Verwischung des Modalcharakters durch die Diësis, letztere an vielen Choralstellen unvermittelt und auffällig erscheinen dürfte, weil der Choral des öftern unmittelbar vor der Kadenz den nichterhöhten Ton unzweideutig zur Geltung bringt. Nehmen wir z. B. den Schluß des *Agnus Dei* im *Requiem:*

Bonvin Opus 90.
Missa pro def.
(Vatik. Lesart.)

Hier hat die Melodie bei + unmittelbar vor der Kadenz oder zu derselben gehörend ein unleittonmäßiges *f*. Man ändere nun bei ++ den *F*-Akkord in den ganzschlußbildenden *D*-Dur-Akkord um:

Jeder wird wohl das Widerspruchsvolle heraushören; es ist, als ob man zuguterletzt unversehens aus dem ruhig befahrenen Tonartengeleise hinausgeworfen würde. Ich weiß wohl, daß wir bei den alten Polyphonisten, dank dem damals noch unentwickelten Harmoniesystem, solchen Fällen begegnen. Ist's deshalb unbedingt schön? Man nimmt's eben in den Kauf. Es gibt aber sehr gute Kirchenmusiker, die trotz vieljähriger Beschäftigung mit den „Alten" diese historiche Eigentümlichkeit stets als ein unbehagliches Hin- und Hergerütteltwerden empfinden.

Endlich, warum sollten wir Kirchenmusiker vor dem etwas herben Ernst einer Schlußharmoniefolge, die der Tonalität und Melodik unserer Choralgesänge so ganz entspricht, zurückschrecken, während selbst die Komponisten weltlicher Musik sich dieses Mittels zu ihrem an sich weniger ernsten Zwecke, ja sogar, wie mein sogleich anzuführendes erstes Beispiel unter anderen beweist, in ihrer Tanzmusik bedienen? Und sie tun es aus freien Stücken, ohne, wie wir, durch eine schon vorliegende Melodie dazu veranlaßt zu sein. Es ist ja bekannt, daß nicht nur die russischen und

Digitized by Google

Graz, Lavant, Leitmeritz, Lemberg, Mainz, München, Passau, Posen (2), Regensburg, Tiraspol (2) und Trient (7 Priester und 14 Laien an Alter von 19—33 Jahren) angehören, die Zeugnisse über Aufmerksamkeit, Fleiß und Fortschritte überreichen mit dem Wunsche, daß sie recht bald in die Lage versetzt werden, ihre gemachten Erfahrungen und Kenntnisse praktisch zu verwerten.

Bei dieser Gelegenheit macht der Unterzeichnete heute schon auf ausdrücklichen Wunsch Sr. Exzellenz, des Hochwürd. Diözesan-Bischofes Dr. Antonius von Henle bekannt, daß die nunmehr unter dem Protektorate Sr. Exzellenz stehende Kirchenmusikschul-Stiftung **im Jahre 1911** am 15. Januar **den 37. Kurs** nach dem bisherigen Programm und den approbierten Statuten eröffnen wird. Anfragen um Aufnahme sind an den unterzeichneten bisherigen Direktor zu richten.

Um jedoch auch während der sechs Monate, in denen die Zimmer und Lokale der Kirchenmusikschule nicht besetzt sind, der Kirchenmusikschul-Stiftung einige Einnahmen zu verschaffen, sind von Mitte August bis Ende Dezember d. J. musikkundige Priester und Laien, überhaupt alle Kirchenmusiker, welche sich im Klavier- und Orgelspiel weiterzubilden gedenken, oder die früheren Schüler und angehende Eleven, freundlich eingeladen, auf mindestens einen Monat, zur Benützung der reichlichst mit theoretischen und praktischen Musikwerken versehenen Bibliothek zu Studienzwecken hier zu verweilen. Unterricht wird nicht erteilt. Wohnung und Verpflegung werden zu den Preisen gegeben, die auch für die Eleven festgesetzt sind.[1]) Priester erhalten eventuell die Meßstipendien der an der Schule liegenden Cäcilienkirche.

Prälat Dr. F. X. Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule.

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. □ **Österreichischer Musikpädagogischer Kongreß, Wien 1911.** In Wien wird im Mai 1911 der I. Österreichische Musikpädagogische Kongreß tagen. Dem Vereine der Musiklehrer an den Lehrerbildungsanstalten Österreichs gebührt das Verdienst, die Anregung zur Abhaltung des Kongresses gegeben, und die Vorarbeiten hiezu in Angriff genommen zu haben. Das für den Kongreß gebildete Exekutiv-Komitee besteht aus hervorragenden Musikpädagogen und Vertretern der musikalischen Korporationen Wiens. Das Ehrenpräsidium hat der Präsident der K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst Dr. Karl Ritter von Wiener übernommen. Zum Präsidenten des Komitees wurde K. K. Professor Hans Wagner, zu Vizepräsidenten die Professoren Franz Haböck (K. K. Musikakademie) und W. Chladek (Pädagogium) gewählt. Das K. K. Unterrichtsministerium und der Niederösterreichische Landtag haben den Kongreß durch namhafte Geldsubventionen durch Entsendung eines Delegierten in das Komitee gefördert. Ein großes, aus Musikpädagogen aller österreichischen Kronländer bestehendes allgemeines Komitee hat sich zum Zwecke der Förderung der Bestrebungen des Kongresses gebildet. Die bereits vorliegende Kongreßeinteilung gliedert sich in folgende Sektionen: 1. Pädagogik und Methodik des Musikunterrichtes; 2. Organisation des Musikunterrichtes; 3. Prüfungs- und Berechtigungswesen; 4. Soziale und Standesfragen. Hauptprogrammpunkte des Kongresses werden die Reform des Schulgesangunterrichtes und die Gründung eines Österreichischen Musikpädagogischen Verbandes bilden. Aus Anlaß des Kongresses werden hervorragende künstlerische Aufführungen und gesellschaftliche Veranstaltungen stattfinden: Ein Konzert der Wiener Philharmoniker, eine Vorstellung in der K. K. Hofoper, ein Kammermusikabend und ein Empfang im Rathause der Stadt Wien. Mit Befriedigung kann festgestellt werden, daß das Interesse für den Kongreß in den Fachkreisen Österreichs ein sehr lebhaftes ist und die Zahl der Anmeldungen von interessanten Referaten bereits eine beträchtliche Höhe erreicht hat. Nähere Auskünfte über den Kongreß erteilt der Präsident, Professor Hans Wagner, Wien III/2, Sofienbrückengasse 12.

2. ○ Weihnachtsprogramm der Aufführungen des Chores in der Basilika zu **Esztergom (Gran)** in Ungarn. 24. Dezember, 12 Uhr nachts: Introitus, Graduale, Communio, *Editio Vaticana* Choral; Filke: *Missa in hon. S. Hedwigis* für Chor und Orchester; Haller: *Laetentur coeli*, 5st. — 25. Dezember, Pontifikalamt: Introitus, Graduale, Communio Choral, *Editio Vaticana*; Meuerer Joh. G.: *Missa solemnis Sursum corda* für Soli, Chor und großes Orchester (zum ersten Male!); Haller: *Tui sunt coeli*, 5st. — 26. Dezember: Introitus, Graduale, Communio Choral, *Editio Vaticana;* Rheinberger: *Missa* in *C* für Soli, Chor und großes Orchester; Haller: *Elegerunt Apostoli.* — 27. Dezember: Ebner, *Missa de Nativitate*, 4st. mit Orgel; Haller: *Justus ut palma*, Introitus, Graduale, Communio Choral, *Editio Vaticana.* In den Vespern die Falsibordoni von Viadana, C. de Zachariis, C. Andrea, Vittoria etc.

Fr. Kersch, Domkapellmeister.

[1]) Es stehen Monatzimmer zu 12, 14, 16, 18 und 20 ℳ zur Verfügung. Für Benützung der zwei Orgeln, der Harmonium und Klaviere, sowie für Bedienung werden monatlich 10 ℳ verlangt. Die Preise für Verpflegung sind im Programm der Schule angegeben.

Digitized by Google

3. K. D. **Cham**, 20. Juni 1910. Zur Verherrlichung der Primizfeier in der Redemptoristenkirche am 14. ds. M. hatte der hiesige Pfarrkirchenchor die Aufführung der kirchlichen Musik übernommen. Stellte er sich mit dem gewählten Programm an sich schon keine leichte Aufgabe,[1]) so hat er gleichwohl durch den gediegenen, exakten Vortrag der schwierigen Kompositionen seine hohe Leistungsfähigkeit aufs neue bewiesen. Der wohlgeschulte Sängerchor von etwa 40 Stimmen und das Orchester wurden von der meisterhaft beherrschten Orgelbegleitung kräftig unterstützt.[2]) Bei der überreichen Fülle des Gebotenen wird es uns schwer zu sagen, welchem der herrlichen Werke der Vorzug einzuräumen ist, ob der festlichen klassischen Tonschöpfung der Kaisermesse von Řihovský mit den reichen kontrapunktischen Schönheiten, ob dem großzügig angelegten, himmelanstürmenden *Te Deum* des gleichen Meisters, oder dem mächtig wirkenden pompösen *Gloria* aus der Jubiläumsmesse von Mitterer mit dem grandiosen, fugenartigen Abschlusse. Und erst der kunstvolle, vergeistigte Choralvortrag! Der Pfarrkirchenchor Cham scheint, von einem für die heilige Musik begeisterten Dirigenten geleitet, die noch vielfach bestehende Furcht vor „unüberwindlichen Schwierigkeiten" des vatikanischen Chorals nicht zu kennen. Unter dem ergreifenden Eindrucke eines solchen Vortrages im Wechsel zwischen Ober- und Unterstimmen müssen die hartnäckigsten Vorurteile gegenüber dem neureformierten göttlichen Gesang verstummen.

4. Sämtliche Literatur: Neu erschienene Kirchenkompositionen, *Organaria*, Vom Bücher- und Musikalienmarkte muß die Redaktion für die Doppelnummer der *Musica sacra* vom 1. August versparen. F. X. H.

5. Inhaltsübersicht von Nr. 6 des Cäcilienvereinsorgans: Eine schwierige Sache. Von Dr. Hugo Löbmann. — Vereins-Chronik: Diözesanversammlung Augsburg in Lindau; Diözesan-Cäcilienverein Brixen pro 1909; Char- und Osterwoche in Leuck-Stadt; Paderborn, Wiederwahl des Diözesanpräses; Metz, neuer Diözesanpräses; Wangen-Tübingen; Pfingstprogramm des Domchor Graz. — Vermischte Nachrichten und Notizen: 25jähriges Jubiläum des Männergesangvereins Dresden. (Schluß aus Nr. 5); Brixen, Händels Samson im Vinzentinum; Regensburg, Ant. Schönhärl; Leitmeritz, neuer Bischof; Domchor Regensburg im August zu Prag-Emaus; Zwei Aufführungen des Riedelvereins Leipzig. (Schluß folgt.) — Inhaltsübersicht von Nr. 6 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 6, sowie Cäcilienvereins-Katalog, Seite 13—20, Nr. 3846—3864.

6. Mit gegenwärtiger Nummer werden zwölf Musikbeilagen für das Jahr 1910 an die Abonnenten der *Musica sacra* versendet. Den Inhalt derselben bildet die Partitur einer fünfstimmigen Messe für gemischte Stimmen von Bruno Stein, Kgl. Seminarmusiklehrer in Bromberg, Eucharistische Gesänge von I. Mitterer und das Memorare des hl. Bernhard von P. H. Thielen, — lauter Originalkompositionen.

Offene Korrespondenz.

Anfrage: „Es war am 4. Mai 1321 oder am 24. April 1322, dem Sonntage *Misericordia Domini*, daß durch Predigermönche und Klosterschüler das große Mysterium von den „Fünf klugen und fünf törichten Jungfrauen," aufgeführt worden ist. Der Verfasser, jedenfalls einer von den Dominikanermönchen, ist unbekannt, desgleichen die Musik. Die Handschrift scheint verloren, nur zwei Abschriften sind gefunden worden, nämlich a) die **Mühlhäuser.** Diese erschien zuerst 1847 nach mehr als 500jähriger Vergessenheit in Mühlhausen, wo sie der Ratsmann Friedrich Stephan im Ratshaus (jetzt Gymnasialbibliothek) entdeckte und dann im 2. Heft der „Neuen Stoffsammlungen für die deutsche Geschichte" veröffentlichte. — In „Ludwig Bechsteins Wartburg-Bibliothek I" erschien von diesem Dichter und Altertumsforscher eine neue, erläuterte Ausgabe des Mysteriums nebst Übersetzung aus dem Mittelhochdeutschen 1855 in Halle, b) die **Oberhessische** (jetzt in Bonn) wurde im Anfang der sechziger Jahre gefunden und durch Max Rieger in der „Germania" veröffentlicht. (10, 311 ff.) Beide Abschriften wurden kritisch besprochen vom Sohne des obigen Ludwig B., nämlich von Dr. Reinhold Bechstein in seiner Dissertation zur Erlangung der *Venia Docendi* (Jena 1866).

Einen Abdruck der Bechsteinschen Herausgabe von 1855 besorgte 1908 der Verlag von Eifert & Scheibe, Eisenach (Preis 25 ₰). Ist jemandem dieses bedeutendste, aus dem Mittelalter erhalten gebliebene Mysterium bekannt und weiß einer auch, ob es komponiert worden ist? **Für Mitteilungen irgendwelcher Art, passend zu diesem Werk und seiner Zeit, wäre ich Ihnen sehr dankbar,** weil ich soeben ein größeres geistliches Schauspiel vollendet habe: „Friedrich der Freudige und der Predigermönch," in welchem jenes Mysterium als Zwischenspiel Verwendung findet; denn Landgraf Friedrich I. von Thüringen (der Freudige) wurde von der Aufführung so in tiefster Seele aufgerührt, daß er fünf Tage darauf vom Schlage getroffen wurde und nach wenigen Jahren starb.

Karl Boysen, pr. Adr. Herrn Prof. Dr. W. Nicolai, Eisenach (Thür.) Waisenstr. 8 I.

[1]) *Veni creator*, 5st. von Mitterer; Introitus, Graduale mit Communio choraliter (nach der *Editio Vaticana)* vom Feste des hl. Basilius; Offertorium von Haller; Messe, Op. 33, von Řihovský (Kaisermesse); *Gloria* aus Op. 88 von Mitterer; *Te Deum*, Op. 4, von Řihovský; Marienlied von Filke.

[2]) Mit Ausschaltung des 16füßigen Bourdon hätten sich einige Tonsätze wohl noch lichtvoller gestaltet, da dieses dunkle Register den Gesang — namentlich im Choral — da und dort etwas umschattete.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.
Nebst Anzeigenblatt und Musikbeilage 1 bis 12.

Digitized by Google

Doppel-Nummer.

1910. Regensburg, am 1. August und 1. September 1910. **Nr. 8 & 9.**

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XXXXIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die *„Musica sacra"* wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen (48 Seiten) wurden mit Nummer 7 versendet. Der Abonnementpreis des 43. Jahrgangs 1910 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: Paolo Amatucci; Jul. Bentivoglio; Ed. Bottigliero; D. P. Branchina; G. Visonà; Dr. Ant. Chlondowski (3); K. Dousa (5); Fel. Draeseke; J. G. Meuerer; Jos. Rheinberger-Jos. Renner; Ign. Mitterer (3); J. G. E. Stehle; Br. Stein; P. H. Thielen; F. X. Hacker; Dr. Jos. Surzynski; J. J. Veith (2); P. Gr. Zahlfleisch; Dr. A. Faist; Fr. Grabner; R. v. Weis-Ostborn; K. Nußbaumer; J. Valdes (2); H. Wiltberger. — Vom Büchermarkte: I. Br. V. Jahn-Fr. Bauer-J. Latzelsberger; P. V. Eder; F. Fenn; M. Filke (2); H. Voutz; J. Gruber (6); M. Welcker (2); A. Lipp (2); J. Nieslony; A. Seiffert; K. Preinfalk; C. Hegmann (2); Th. Otto; R. Venskens. II. K. Gutknecht; J. Slunicko (2). III. Konservatorium Brüssel *(Annuaire)*; P. F. Böser; Ch. van den Borren; Umb. Fava; Dr. F. Schnürer-Dr. K. Weinmann-Dr. Eugen Schmitz; Kard. G. B. Katschthaler-Paul Guerrini; M. Reger-Festbuch; Bericht (Haydn-Zentenarfeier und Regulativ für Orgelbau). IV. G. Choisnel; *20 Pièces Modernes*; G. B. Cosetti; Enrico Piglia; O. Ravanello; G. Terrabugio; G. Visonà; J. Diebold; F. W. Franke; J. Gatter; J. Gruber (2); K. P. Koch; P. Krause; J. A. Monar; J. Renner jun.; W. Schlichting; W. Trenkner; R. E. Zingel; Fr. Walczynski; Br. Wick (2); Kataloge. — Ausgaben der Vatikanischen Choralbücher. Von F. X. H. — Wie wahrt der Chordirigent seine Autorität? Von Alfred Gebauer. — Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik. Von Witt-Haberl. (Fortsetzung.) — Sommerkonzert des Bach-Vereins in Leipzig. Von Dr. Hugo Löbmann. — Inhaltsübersicht von Nr. 7 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 8 und 9.

Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

Mehrere Kompositionen sind bei nachfolgenden Verlegern erschienen, nämlich:

a) Bei A. Bertarelli in Mailand, auch zu beziehen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig:

Psalm 50, *Miserere* für dreistimmigen Männerchor, (für die geraden Verse ist nur Textesdeklamation vorgesehen) von **Paolo Amatucci.**[1]) Eine würdige, schön deklamierte, rhythmisch fast gleichzeitige Vertonung des Bußpsalms für die Charwoche.

Die Muttergottes-Antiphon *Inviolata* für zwei gleiche Stimmen (Sopran, Alt oder Tenor und Baß) mit Orgelbegleitung von **Jul. Bentivoglio.** Wohl ist der Text nicht streng liturgisch, läßt sich jedoch an Muttergottesfesten nach dem Tagesoffertorium verwenden, am besten für Sopran und Alt.[2])

Das *Tantum ergo* von **Ed. Bottigliero**[3]) ist für Sopran und Alt gut brauchbar, Leider ist nur der Text *Tantum ergo* unterlegt.

Eine Litanei zu Ehren des heiligen Joseph für zwei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung, Op. 35 von **Don Pietro Branchina,** ist nur für zwei Oberstimmen denkbar. Die Regeln des zweistimmigen Satzes sind nicht eingehalten. Die Orgelbegleitung ist außerordentlich unruhig, auch sind die Invokationen deklamatorisch und rhythmisch zerpflückt.[4])

Op. 21 von **Gino Visonà** bringt sehr leichte Kompositionen für die drei letzten Tage der Charwoche: 1. *Canticum Benedictus;* 2. *Christus factus est;* 3. *Psalmus Miserere;* 4. *Hymnus Vexilla Regis;* 5. *Adoramus te Christe,* für drei gemischte Stimmen, (Alt. Tenor und Baß).[5])

b) Bei der Katholischen Buchhandlung in Laibach sind erschienen:

Chlondowski, Dr. Ant., *Tantum ergo* für Tenor I und II, Baß und Orgel.[6])

— — *Sancte Joseph* für vier gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung.[7])

---

[1]) Partitur 1 Lire 25 cent, 3 Stück à 15 cent. [2]) Ohne Jahreszahl. Partitur 75 cent.
[3]) Ohne Jahreszahl. Partitur 50 cent. [4]) Ohne Jahreszahl. Partitur 1 Lire 25 cent.
[5]) Ohne Jahreszahl. Preis 2 Lire. [6]) Ohne Jahreszahl. Partitur 50 ₰, 3 Stimmen à 10 ₰.
[7]) Ohne Jahreszahl. Partitur 60 ₰, 3 Stimmen à 10 ₰.

Digitized by Google

Chlondowski, Dr. Ant. *Oremus pro Pontifice* für vier Männerstimmen.[1]) Diese kleinen Sachen sind sehr leicht und können mannigfaltige Verwendung finden.

c) Aus der Cyrillus-Druckerei von Kotrba in Prag liegen fünf Kompositionen von **Karl Douša**, Domkapellmeister zu St. Veit in Prag, vor, welche die Aufmerksamkeit der Kirchenmusiker verdienen. Leider ist nur eine derselben mit Druckjahr versehen, so daß bei der Beurteilung schwer zu konstatieren ist, welchen Entwicklungsgang in kirchenmusikalischer Beziehung der Autor durchgemacht hat.

An die Spitze der Besprechungen stelle ich die im Jahre 1903 erschienene mit dem Preise der böhmischen Akademie von Kaiser Franz Joseph beehrte Messe zu Ehren des heil. Wenzeslaus für gemischten vierstimmigen Chor mit Orgelbegleitung (2 Tromb. und 3 Posaunen ad lib.).[2]) Die Messe ist liturgisch unanfechtbar, musikalisch wertvoll, wohl im modernen Stile geschrieben, doch von übermäßiger Chromatik, besonders in den Singstimmen frei, von andächtigem und festlichem Eindruck. Im *Gloria* sind das *Qui tollis* für Soli von Männerstimmen und *Miserere* und *Suscipe* für gemischten Chor behandelt. Ähnlich ist im *Agnus Dei* Soli und Chor abwechselnd, so daß ein größerer Sängerchor vorausgesetzt wird.

— — Die *Missa* Op. 10 nennt sich *Missa solemnis* und ist für gemischte vierstimmige Soli- und Chorstimmen, sowie mit Orchester und Orgel komponiert.[3]) Auch diese Messe birgt hohen Ernst in sich und ragt durch sorgfältige Arbeit in der Behandlung der Singstimmen hervor. Sie erhebt sich sehr oft zur Achtstimmigkeit und ist besonders fein in der imitatorischen Verarbeitung der gewählten Themen und Motive. Wo die nötigen Orchester- und Gesangskräfte sich vorfinden, die in der Lage sind, die Intentionen des Komponisten besonders nach dynamischer und rhythmischer Seite fein und verständnisvoll zum Ausdruck zu bringen, ist die Komposition eine wahre, nicht zu ausgedehnte Festmesse.

— — Ob es in Böhmen üblich ist, am Charfreitag die Improperien in der Volkssprache zu singen, kann ich nicht gut glauben. Jedenfalls hat Karl Douša eine sehr würdige, falsobordoneartige Komposition ediert, die an erster Stelle mit böhmischem, an zweiter mit dem lateinischen liturgischen Text sich vorfindet.[4])

— — In einem Hefte wird die zweite Vesper vom Ostersonntag für gemischten vierstimmigen Chor mit den Antiphonen und den geraden Versen falsobordoneartig, den ungeraden in Choralmelodie (Antiphonen und Psalmen mit Orgelbegleitung) ausführlich gegeben. Die Antiphon *Haec dies* ist vierstimmig, das *Regina coeli* von Ant. Lotti ebenfalls der praktischen Vesper beigefügt.[5])

— — Ähnlich sind in einem zweiten Hefte die zweiten Vespern von Pfingsten und Fronleichnam mit den begleitenden Antiphonen ausgearbeitet. Der Hymnus *Veni Creator* hat für die sieben Strophen eine vierstimmige Tonweise; das *Regina coeli* ist in harmonisiertem Choral. In der Fronleichnamsvesper ist für die sechs Strophen des *Pange lingua* eine vierstimmige Gesangsweise eingefügt; das *Salve Regina* ist von Gius. Ercole Bernabei.[6])

d) Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig wurden ediert:

Große Messe für gemischten Chor a cappella von **Felix Draeseke.**[7]) Vom liturgischen Standpunkte aus muß die Messe wegen Textverkürzungen und -Verstümmelungen durchaus abgelehnt werden. Auch aus musikalischen Gründen ist sie mehr in den Konzertsaal zu verweisen als in der Kirche zuzulassen; daher wurden vielleicht vom Verleger für einzelne Meßteile die Stimmen angeboten. Abgesehen von der schlechten und latein-

---

[1]) Ohne Jahreszahl. Partitur 50 ℋ, 4 Stimmen à 10 ℋ.

[2]) Op. 5. Partitur 3 K, 4 Singstimmen à 25 h, 5 Instrumentalstimmen à 20 h.

[3]) Violino I, II, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II, Corno I, II, Tromba I, II, Trombone I, II, Timpanis et Organo. Orgelpartitur 3 K, 4 Singstimmen à 60 h, Instrumentalstimmen komplett 8 K.

[4]) Partitur 1 K, 4 Stimmen à 15 h.

[5]) Partitur 1 K, 4 Stimmen à 25 h.

[6]) Partitur 2 K, 4 Stimmen à 30 h.

[7]) Op. 85. 1910, Partitur 3 ℳ, 4 Stimmen à 90 ℋ (Stimmen der einzelnen Teile: *Kyrie* à 15 ℋ, *Gloria* à 25 ℋ, *Credo* à 30 ℋ, *Sanctus* à 15 ℋ, *Benedictus* à 15 ℋ, *Agnus Dei* à 20 ℋ.

Digitized by Google

widrigen Textbehandlung sind auch die Motive widerhaarig und der Rhythmus, zumal im *Credo* zerrissen. Die Chromatik ist aufdringlich, der Vokalsatz überhaupt nicht für Menschenstimmen gedacht. Kontrapunktische Kunststücke sind in Mengen vorhanden, sie erwärmen jedoch weder Sänger, noch Zuhörer und setzen Sänger-Künstler voraus, die kaum in großen Städten vorhanden sind.

Die *Missa pontificalis (F*-dur) für gemischten vier- und mehrstimmigen Chor (mit Soli) und Orchester (Orgel ad lib.) von **Joh. Gg. Meuerer,**[1]) Op. 65 hält sich in den üblichen Grenzen einer festlichen Orchestermesse, ist abwechslungsreich in Tutti und Soli, teilt besonders im *Credo* die Stimmen zweifach, sucht Sammlung durch Unisoni, beschäftigt das Orchester fast zum Schaden der Singstimmen und ist nur für solche Chöre zugänglich, welche gute Geiger und Bläser zur Verfügung haben und über Gesangskräfte nicht gewöhnlicher Art verfügen. Wir stehen an der Grenze religiöser und pompöser Musik, an der Grenze jener Redekunst, die durch Gesten, Phrasen und Wendungen zu ersetzen sucht, was an Gedankentiefe und logischer Durcharbeitung fehlt.

Messe für gemischten Chor (leicht ausführbar) komponiert von **Jos. Rheinberger.**[2]) Neue Ausgabe, liturgisch ergänzt von J. Renner jun. Zum Verständnis dieser Neuausgabe von Op. 151 sei auf das „Kirchenmusikalische Jahrbuch, 22. Jahrgang, Seite 24 verwiesen, wo Jos. Renner einen Artikel über Jos. Rheinbergers Messen als Beitrag zur Würdigung des Meisters von Seite 17—48 veröffentlichte.[3]) Die dort angekündigte, von Renner besorgte Ausgabe dieser Vokalmesse in *G*-dur (*Credo* ist in *G*-moll, *Benedictus* in *Es*-dur) liegt nun vor, ist jedoch nicht so leicht ausführbar, als der Titel angibt. Für unsere gewöhnlichen Chöre, auch in Märkten und Städten, stellt sie Anforderungen in Intervall-Sprüngen, die nicht gewöhnlich sind und meist neue Harmoniefolgen erzeugen, welche die Sänger frappieren. Ohne tüchtige Proben, Aufmerksamkeit und Sorgfalt in betreff der Dynamik wird dem in edlem Sinne modernen Werke manch schwerer Unfall zustoßen. Es wäre zu bedauern, wenn das überaus edle Werk, wie Referent befürchtet, durch unsaubere Intonation, ja auch nur durch weniger feines Ensemble, besonders im *Gloria* und *Credo* Schaden litte und statt zu erbauen, Mißbehagen hervorriefe.

e) Im Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg:

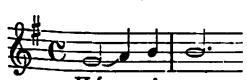
Ign. Mitterer, 27 Charwochen-Responsorien.[4]) Vor fast 40 Jahren hat der Unterzeichnete diese 27 Perlen um die Wunden des leidenden Heilandes als Domkapellmeister

---

[1]) 1910. Klavierpartitur 3 ℳ, Singstimmen à 45 ₰, Orchesterstimmen zusammen 7 ℳ 50 ₰, Orgelstimme 1 ℳ 50 ₰.

[2]) Ohne Jahreszahl. Partitur 2 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 60 ₰.

[3]) „Während Rheinberger die Messen Op. 83 und 117 noch in den alten Schlüsseln herausgegeben hatte — was bei der heutigen Scheu vor diesen Schlüsseln der Verbreitung zum mindesten nicht förderlich war — notierte der Meister die letzte seiner dreistimmigen a cappella-Messen, die „Messe für gemischten Chor (leicht ausführbar) Op. 151 (Leipzig, F. E. C. Leuckart) nur mehr im Violin- und Baßschlüssel; die vier Systeme hingegen wurden beibehalten, unstreitig das übersichtlichste Verfahren. Diese Messe, in der hellen, freundlichen Tonart *G*-dur stehend, hat schon viele Aufführungen erlebt und ist dadurch bekannter geworden, als die ihr ebenbürtigen Messen Op. 83 und 117; vielleicht hat sie diesen glücklichen Umstand den modernen Schlüsseln und besonders dem verlockenden Zusatz auf dem Titel „leicht ausführbar" zu verdanken. Aber auch ihr innerer Wert ist bedeutend genug, um ihre Verbreitung zu rechtfertigen. Geheimnisvoll und zart baut sich auf den in den drei Unterstimmen sukzessive eintretenden *G*-dur-Akkord das gregorianische Hauptmotiv des *Kyrie* auf,



das wir schon aus mehreren *Kyrie*-Melodien der *Medicaea* und der *Vaticana* kennen und das in der Umkehrung zugleich im *Christe* erscheint, so in denkbar einheitlichster Weise das Ganze verbindend und zum Schlusse nochmals im Tenor die Führung übernehmend. Der frische festliche Schluß des *Gloria,* der ernste, gemessen dahinschreitende Anfang des *Credo* und das ungemein zart beginnende *Sanctus* mit seinem lebhaft bewegten *Osanna* sind Stellen speziell Rheinbergerschen Gepräges. Auch das fließend und kräftig imitierende *Osanna* des *Benedictus,* wie das bei unserem Meister immer mit besonderer Liebe ausgeführte *dona nobis* dürften bei feinem Vortrag von bester Wirkung sein. Auch in dieser Messe werden die in *Gloria* und *Credo* zu beanstandenden Stellen in der nächsten, schon vorbereiteten Auflage der Partitur und der Stimmen den kirchlichen Vorschriften entsprechend verbessert sein."

[4]) Op. 12a. *XXVII Responsoria in matutinis Tridui sacri* ad quatuor voces inaequales. Editio III post annos triginta iterum prelo subjecta et usui practico magis accommodata ab auctore. Partitur 2 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 30 ₰.

Digitized by Google

dem Charwochenprogramm einverleibt; sie sind unter seinen drei Nachfolgern in demselben geblieben, natürlich abwechselnd mit denen des 4. Bandes der *Musica divina*, denen von Mich. Haller, Victoria und Marc. Ingegneri, und sind niemals ohne tiefsten Eindruck geblieben. Die 1. Auflage war nur autographiert, die zweite schon gedruckt, die vorliegende dritte erscheint prächtig ausgestattet in Partitur und Stimmen. In dieser dritten Auflage hat der Autor umfassende Änderungen und Verbesserungen angebracht, so daß neben ihr die früheren Auflagen nicht mehr benützt werden können. Die hauptsächlichsten Unterschiede sind: a) Die Transposition nachfolgender Sätze: um einen halben Ton tiefer stehen nunmehr die Nummern: 1, 2, 3; 10, 11, 12; 17, 18; 20, 21, 22, 23 — um einen ganzen Ton tiefer sind Nr. 8, 9; 15, 16; die übrigen Responsorien sind in ihrer Tonlage geblieben. b) Kleinere Verbesserungen finden sich in mehreren Nummern, ohne jedoch den Haupteindruck zu verändern. Die 27 Responsorien soll kein Chorregent sich entgehen lassen, auch wenn er nicht die Matutinen der drei letzten Tage der Charwoche auszuführen hat; dieselben dienen ja bei Kreuzweg, Fasten- und Passionsandachten in hervorragender Weise als Einlagen und werden auch nach Jahrhunderten noch als klassisch schön, tief andächtig und hoch dramatisch geschätzt werden. Die erste Auflage ist unter Nr. 538 mit fast zu dürren Worten aufgenommen worden.

— — Die drei Sequenzen für Ostern, Pfingsten und Fronleichnam, welche zum ersten Male unter Nr. 763 im Cäcilienvereinskatalog stehen, sind nun in 2. Auflage erschienen.[1])

— — Als Beilage zur *Musica sacra* d. J. und auch einzeln als Op. 166 sind fünf eucharistische Gesänge für gemischten vierstimmigen Chor mit den Texten: *O sacrum convivium; O quam suavis est; Ego sum panis; Caro mea* und *Panis angelicus.*[2]) Sie werden nicht nur gefallen und den Bedürfnissen vieler Chöre entgegenkommen, sondern bilden auch eine wertvolle Bereicherung aller Kirchenmusikrepertoire.

Die Preismesse *Salve Regina* von **J. G. Ed. Stehle,** Domkapellmeister für Sopran und Alt (obligat), Tenor und Baß (ad lib.) mit Orgelbegleitung (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 272) konnte in 20. Auflage erscheinen. Ein treffliches Zeugnis für die außerordentliche Beliebtheit der Komposition.[3])

Die fünfzehnte Messe für fünfstimmigen gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Baß) von **Bruno Stein,** Op. 55,[4]) ist zugleich eine der Musikbeilagen der *Musica sacra* von 1910 gewesen. Unsere besseren Chöre sollen es sich zur Ehre schätzen, diese herrlich ausgearbeitete Messe als Neuheit ihrem Chorprogramm einzureihen.

Memorare. Gebet des heil. Bernhard. Für Sopransolo und vierstimmigen gemischten Chor (Alt, Tenor, Bariton und Baß) mit Orgelbegleitung von **P. H. Thielen.**[5]) Erschien ebenfalls als Beilage der *Musica sacra* 1910. Die Komposition stammt aus dem handschriftlichen Nachlaß des Meisters. Wenn sie auch nicht beim Hochamte zur Ausführung gelangen kann, so paßt sie doch vorzüglich bei Marianischen Nachmittagsandachten, im Monate Mai und während der Zeit von Mariä Himmelfahrt bis Mariä Geburt. Thielen verstand es, für Solostimmen so zu schreiben, daß nicht die singende Person allein in den Vordergrund tritt und sich gleichsam aufdrängen will, sondern mehr als Chorführerin tieferer Stimmen erscheint.

f) Aus dem Verlage von L. Schwann in Düsseldorf liegen vor:

Charwochengesänge für Sopran, Alt und Baß zum Gebrauche kleiner Landkirchenchöre von **Fr. X. Hacker.** Es kann nur freudig begrüßt werden, daß auch für kleinere

---

[1]) Op. 21. *Sequentiae Summarum festivitatum („Victimae Paschali" — „Veni Sancte Spiritus" — „Lauda Sion") una cum Cantionibus aliquot pro Invocatione S. Spiritus.* Musicis Modulis expressae ab Ign. Mitterer. *Veni Creator* findet sich zweimal für drei Männerstimmen, zweimal für vierstimmigen gemischten Chor, einmal für fünfstimmigen gemischten Chor (2 B.); *Veni Sancte Spiritus* für vierstimmigen gemischten Chor; *Victimae Paschali* für vierstimmigen gemischten Chor; Sequenz: *Veni Sancte Spiritus* für vier und fünf gemischte Stimmen; Sequenz: *Lauda Sion* für vierstimmigen gemischten Chor. 1911. Partitur 1 ℳ, 4 Stimmen à 15 ₰.

[2]) *Cantiones eucharisticae* ad 4 voces inaequales. Partitur 40 ₰.

[3]) 1910. Gesangspartitur und Orgelstimme 1 ℳ 40 ₰, 4 Singstimmen à 15 ₰.

[4]) Partitur 1 ℳ 20 ₰, 5 Stimmen à 20 ₰.

[5]) 1910. Partitur 20 ₰.

Digitized by Google

Chöre die Texte für die Funktionen vom Palmsonntag bis Charsamstag in einfacher, musikalisch schöner und liturgisch durchaus korrekter Weise komponiert sind; denn die Liturgie dieser Zeit ist so erhaben und eindringlich, daß sie nicht weit genug bekannt und unseren fleißigen Landchören aufs wärmste empfohlen werden kann.[1])

Dr. Joseph Surzynski, Op. 28.[2]) Die Komposition dieses *Requiem* ist nicht unter die landläufigen Arbeiten dieser Gattung zu zählen, also nicht zur leichten Ware, sondern zur mittelschweren Gattung. Es braucht fleißiges Einstudieren und gute Proben. Graduale und Traktus sind teilweise rezitiert, die Sequenz ist teils in Soli, teils in vierstimmigen Chorsätzen mit Orgelbegleitung vollständig durchkomponiert. Das Responsorium *Libera* fehlt. Daß die Orgelbegleitung jedem Teile des *Requiem* obligat beigegeben ist, kann nicht beanstandet werden, darum hätte der Komponist wohl die zwei Takt Vorspiel beim Introitus weglassen oder so einrichten können, daß der Tenor schon zu Beginn einsetze, denn streng genommen ist nicht nur jedes Zwischen- und Nachspiel, sondern auch das Vorspiel untersagt, sodaß nur die Orgel als Begleitungsinstrument für die Texte des *Requiem* gestattet ist. Das Werk ist nur guten Chören empfehlenswert, kann aber dann, wenn es einmal sitzt, bei den feierlichen Seelenämtern in schöner Wirkung zur Aufführung gelangen.

Veith, J. J., Op. 17. Fronleichnamshymnen mit Orgel- oder Blasinstrumentenbegleitung (auch ohne Begleitung ausführbar). Ausgabe A: für gemischten Chor. Ausgabe B: für Männerchor.[3]) Die beiden Ausgaben sind in den gleichen Tonarten geschrieben; der Gesangssatz jedoch ist für gemischten Chor sowohl, als für Männerstimmen anders gestaltet, sodaß nur die Instrumentalbegleitung für beide Ausgaben gebraucht werden kann. Die sechs Nummern sind sehr festlich und feierlich empfunden und durchgeführt, und ist die Ausgabe B nicht eine bloße Transposition der Ausgabe A.

P. Gregor Zahlfleisch,[4]) O. F. M., bietet eine kurze, d. h. liturgisch vollständige, im *Credo* durch harmonisierte Choralmelodien, untermischt mit vierstimmigen Sätzen, ausgearbeitete Messe mit obligater Orgelbegleitung, welche durch edle Haltung und gute Deklamation hervorragt und doch auch schwächeren Chören leicht zugänglich ist.

g) Verlag der „Styria" in Graz und Wien:

Dr. A. Faist hat die Hymnen *Jesu Rex admirabilis* und *Verbum supernum* nicht in strophenartiger Weise, sondern zusammenhängend für gemischten vierstimmigen Chor mit Orgel für Nachmittagsandachten in leichtem, aber würdigem Stile komponiert.[5]) Sie seien auf das beste empfohlen und finden sich auch im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 3816.

Fünf lateinische Gesänge zu Ehren des allerheiligsten Altarssakramentes für Sopran, Alt und Orgel von **Franz Grabner,**[6]) Op. 4. Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung. Als zweistimmige Kompositionen ist der Vokalsatz sehr mangelhaft und nur Kopie der zwei Oberstimmen in der Orgelbegleitung. Bei den drei Hymnen sind immer nur zwei

---

[1]) Op. 22. 1910. Partitur 1 ℳ 80 ₰, 3 Stimmen à 30 ₰. Es sind enthalten: I. Für den Palmsonntag: a) zur Palmweihe: 1. Antiphon: *Hosanna filio David;* 2. Resp.: *In monte oliveti;* 3. *Sanctus* und *Benedictus;* 4. Antiphon: *Pueri Hebraeorum portantes;* 4a. *Pueri Hebraeorum vestimenta;* b) zum Hochamte: 5. Graduale *Tenuisti;* 6. Traktus: *Deus, Deus meus;* 7. Offertorium: *Improperium.* II. Für den Gründonnerstag: 1. Graduale: *Christus factus est;* 2. Offertorium: *Dextera Domini;* 3. Communio: *Dominus Jesus;* 4. Hymnus: *Pange lingua.* III. Am Heiligen Charfreitag: 1. Traktus: *Domine audivi;* 2. Traktus: *Eripe me;* 3. *Venite* (choral); 4. Improperien: *Populе meus;* 5. Hymnus: *Vexilla Regis;* 6. Resp.: *Caligaverunt.*

[2]) *Missa pro defunctis* quatuor vocibus inaequalibus organo comitante concinenda. 1910. Partitur 2 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[3]) 1910. Preis jeder Ausgabe: Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Singstimmen à 15 ₰, 8 Instrumentalstimmen (Trompete [Kornett] I und II in *B*, Kornett I und II in *Es*, Tenorhorn I und II in *B*, Posaune, Baß) zusammen 2 ℳ.

[4]) Op. 9. *Missa brevis in hon. Sanctae Monicae* ad quatuor voces inaequales concinente Organo. 1910. Partitur 1 ℳ 60 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰.

[5]) Op. 11. *Duo hymni eucharistici in adorationem Ss. Sacramenti* 4 vocum inaequalium comitante Organo. 1909. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

[6]) 1. *Tantum ergo.* 2. *Coenantibus illis.* 3. *O sacrum convivium.* 4. *Verbum supernum.* 5. *Sacris solemniis.* 1910. Partitur 1 ℳ 30 ₰, 2 Stimmen à 20 ₰.

Digitized by Google

Textstrophen unterlegt. Der musikalische Wert ist sehr gering, daher der Preis für sechs Seiten Stich sehr hoch.

Messe in *E*-moll für vierstimmigen gemischten Chor und Begleitung der Orgel von **Rudolf von Weis-Ostborn**, Op. 11. Dem Referenten macht diese Messe schon in ihrer Melodiebildung einen unangenehmen Eindruck. Der Wurm des Chromatismus zerfrißt den liturgischen Text schon im *Kyrie*. Was dann die Melodie nicht fertig bringt, besorgt schließlich die Harmonie durch verminderte Septakkorde und Umkehrungen und durch enharmonische Verwechslungen derselben. Unisoni, die der Komponist Soli nennt, und die besonders das *Et incarnatus est* bis *Et resurrexit* verunstalten, finden sich bei Schritt und Tritt. Die Messe ist eine Verirrung auf kirchenmusikalischem Gebiete.[1])

Einzelne Kompositionen sind erschienen h) bei Anton Aubitsch in Innsbruck:

Karl Nußbaumer, Chorregent an der Servitenkirche in Innsbruck, komponierte „Zur Krönungsfeier (8. September 1908) des Gnadenbildes auf Maria-Waldrast in Tirol anläßlich der vor 500 Jahren erfolgten Auffindung" eine Festmesse für vierstimmig gemischten Chor, Orchester[2]) und Orgel, auch für vier Singstimmen und Orgel allein ausführbar.

Im Stile der Orchestermessen gehalten, gehört dieses Opus 7 zu den besseren Instrumentalkompositionen für die Kirche. Natürlich bewegt sie sich in fast weltlichem Rhythmus, operiert mit mäßigem Chroma und erinnert an den kirchlichen Rokokostil. Auch die Schlager auf Quart-Sext-Akkorden und mit Nachschlägen fehlen nicht. Soweit aus der Orgelstimme beurteilt werden kann, ist das Orchester einfach und nüchtern gehalten. Schwierigkeiten sind fast gar nicht vorhanden, aber ohne Probe soll man sie doch nicht aufführen, um sich nicht Umfällen auszusetzen; also ist auch ein Dirigent nicht entbehrlich.

i) Durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen:[3])

Aus dieser Sammlung liegen der Redaktion vor: von **Julio Valdes** das Op. 9, *Sub tuum praesidium*[4]) für drei Männerstimmen mit obligater Orgel. Die Antiphon ist sehr ernst mit Selbständigkeit der drei Stimmen und durchaus obligater Orgelbegleitung erdacht und durchgeführt.

— — Vom gleichen Komponisten ist die Antiphon *Inviolata*.[5]) Sie ist ebenfalls für drei Männerstimmen mit obligater Orgelbegleitung komponiert und sehr ausdrucksvoll und innig deklamiert.

k) Bei F. X. Le Roux & Co., Bischöfliche Druckerei in Straßburg, erschien ohne Jahreszahl:

Die Messe zu Ehren der heiligen Magdalena für zwei Männer- und eine Kinderstimme mit Orgelbegleitung von **H. Wiltberger**,[6]) Professor und Kgl. Musikdirektor. Der Sopran geht nicht über e^1 hinaus. Die begleitende Orgelstimme ist sehr einfach gehalten, die ganze Messe andächtig empfunden und durchgeführt. Sie ist also auch kleineren Chören, die Mangel an Altstimmen haben, leicht zugänglich. F. X. H.

Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

I. Geistliche und weltliche Gesangswerke:

a) Im Verlag von Anton Böhm & Sohn in Augsburg und Wien sind erschienen:

Im Wald. Zweistimmiges Liederspiel mit verbindenden Deklamationen. Zusammengestellt von **Br. Viktorin Jahn.** Mit Begleitung des Pianoforte (Harmonium ad lib.) von **Franz Bauer**

[1]) 1909. Partitur 2 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.

[2]) 2 Violinen, Viola, Cello, Baß, Flöte (ad lib.), 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken (ad lib.). Orgel- und Direktionsstimme 3 ℳ, 4 Singstimmen à 60 ₰, Orchesterstimmen 3 ℳ.

[3]) *Nouveau Repertoire d'euvres Religieuses modernes Publie par les soins et sous le controle de la „Schola Cantorum". 1. Série: Motets et Messes a voix égales. Paris, Rue Saint-Jacques, 269. Bureau d'edition de la Schola Cantorum.*

[4]) Partitur 1 Fr 25 Cent, 3 Stimmen à 15 Cent.

[5]) *Inviolata á tres voces de hombre y órgano San Sebastian, Casa Erviti.* Preis 1,50 Pesetas.

[6]) Op. 99. Partitur 1 ℳ 20 ₰, 3 Stimmen à 10 ₰.

Digitized by Google

und **Joseph Latzelsberger.** Partitur 3 ℳ, Singstimme 30 ₰, Textbuch für Lieder und Deklamation 15 ₰. Für Gesang und Unterhaltung der Volksschüler sind zwölf zweistimmige Volkslieder mit ihren bekannten Melodien zusammengestellt und durch Deklamation poetischer Natur miteinander verbunden. Wenn dieses Liederspiel im Rahmen des Schulgebäudes zur Ausführung gelangt, so wird die Klavier- und Harmoniumbegleitung den Vortrag sehr erleichtern, denn die Vor- und Nachspiele derselben sind für die Tempowahl und auch als Kitt für das Zusammensingen und die Wahrung des Rhythmus von großem Vorteil, da sie recht einfach und der Fassungskraft der Kinder entsprechend durchgeführt sind.

Von der Sammlung „Lateinische und deutsche religiöse Gesänge" von **P. Viktor Eder,** O. S. B. erschien als Op. 38 ein Kommunionlied: „Laßt die Kleinen zu mir kommen" für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung. Partitur und Stimmen 1 ℳ 60 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰. 1910. Dasselbe ist sehr faßlich. weihevoll als Strophenlied behandelt und vorzüglich geeignet für die Feier der ersten heiligen Kommunion.

In der Serie III „Beliebter Männerchöre" erschien als Nr. 50 das Frühlingslied von **Ferd. Fenn** (Gedicht von Jos. von Eichendorff). Partitur und Stimmen 1 ℳ, 4 Stimmen à 15 ₰. Frisch und kräftig für die vier Strophen mit vielen dynamischen Weisungen für den Vortrag der einzelnen.

In der Sammlung „Trauungslieder" erschien im gleichen Verlag als Op. 123a von **Max Filke** eine Komposition für Männerchor „An ein Brautpaar" (Gedicht von F. Schellhorn), *Es*-dur, das als Op. 123b für vierstimmigen gemischten Chor (*C*-dur) umgesetzt ist. Jede Ausgabe: Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰. Zum Vortrage in der Kirche hält Referent die Komposition nicht für geeignet.

In der Böhmschen Sammlung „Gelegenheitsgesänge" ist für Männerchor, Op. 1a „Preis des Höchsten" (Gedicht von G. R. Pfeffel) von **Heinrich Voutz** erschienen. Dieser Festchor kann zur Einweihung eines Schulhauses, einer Kirche und für Konzerte bei ähnlichen Anlässen gute Verwendung finden. Partitur und Stimmen 1 ℳ, 4 Stimmen à 15 ₰.

In derselben Sammlung sind für vierstimmigen gemischten Chor mit Pianofortebegleitung von **Jos. Gruber** als Op. 203 erschienen: Nr. 10. Zum Jubiläum, Namens- oder Geburtsfeste eines Bischofs oder Priesters. Nr. 11: Zum Empfange eines Bischofs oder Pfarrers. Nr. 12: Beim Abschied eines Seelsorgers. Jede Nummer: Partitur und Stimmen 1 ℳ 60 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

Ferner unter Nr. 9 von **Max Welcker,** Op. 15a „Festchor zur Einweihung eines Schulhauses, Lehrsaales und bei ähnlichen Anlässen" (Text von Daniel). Partitur und Stimmen 1 ℳ, 4 Stimmen à 15 ₰.

In der Böhmschen Sammlung: „Gesänge für Schule und Haus" für dreistimmigen Frauenchor mit Begleitung des Pianoforte erschien von **Joseph Gruber,** Op. 205. Nr. 1: Zur Namens- oder Geburtstagfeier, auch zum Jubiläumsfeste eines Bischofs. Nr. 2: Zur Namens- oder Geburtstagsfeier, auch zum Jubiläumsfeste einer Oberin. Nr. 3: Zur Namens- oder Geburtstagsfeier, auch zum Jubiläumsfeste eines Beichtvaters oder Religionslehrers. Jede Nummer: Partitur 80 ₰, 3 Stimmen à 20 ₰.

Marienkranz. 16 Lieder zur seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung von Peter Griesbacher, Vinz. Goller, Jos. Gruber, Fr. Her. Hacker, A. Löhle, P. H. Thielen, P. Theresius und dem Herausgeber **Alban Lipp,** Op. 85. Heft 1 und 2: Partitur 2 ℳ, Stimmheft 30 ₰. 1910. Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung.

Der Mutter Gottes singet! 24 neue Marienlieder für Männerchor von Fr. Bieger, Joh. Conze, F. X. Engelhart, Vinz. Goller, Pet. Griesbacher, Fr. Xav. Hacker, Aug. Löhle, Jos. Niedhammer, P. Piel, Bruno Stein, J. G. Ed. Stehle, J. B. Thaller, K. Frdr. Weinberger und dem Herausgeber **Alban Lipp,** Op. 86. Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung. 3 Hefte. Jedes Heft: Partitur 1 ℳ 20 ₰, 4 Stimmen à 30 ₰. Beide Sammlungen, besonders die für Männerchor, eignen sich vorzüglich für Marien- und Maiandachten und sind eine wilkommene Bereicherung der Marienliederliteratur.

Drei Marienlieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß (a cappella) von **Joh. Nieslony,** Op. 12. Partitur und Stimmen 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 30 ₰. Reihen sich nicht unwürdig den obigen Sammlungen im Dienste Mariens an.

Max Welcker, Op. 14. Zwei Gesänge zu Ehren des allerheiligsten Altarssakramentes in einfachem Stil. Nr. 1: Laßt uns Heilig, Heilig singen! Nr. 2: Preis dem heiligen Sakrament. Für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Mit oberhirtlicher Druckgenehmigung. 1910. Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰. Die Texte sind approbiert, die Kompositionen weihevoll als Strophenlieder komponiert.

b) Bei Richard Drischel in Laibach ist erschienen:

Alexander Seiffert, Op. 44. Ein Gebet. Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Gedicht Weiland Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin Elisabeth von Österreich-Ungarn. Partitur 1 ℳ, Orchesterstimmen in Abschrift. Das schöne Gedicht ist mit vorzüglicher Klavierbegleitung versehen, die Melodie für Sopran in *Es*-dur mit tiefer Empfindung verbunden.

c) Bei Eugen Feuchtinger in Regensburg ist erschienen:

Der Englische Gruß: „Gegrüßt seist du, Maria". Für dreistimmigen Frauenchor und Solo mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung von **Karl Preinfalk,** Op. 9. Partitur 80 ₰, 3 Chorstimmen à 10 ₰, Solostimmen 10 ₰. Wenn auch an erster Stelle dieses „Gegrüßt seist du, Maria" für Solosopran und dreistimmigen Frauenchor für häusliche Andacht erfunden zu sein scheint, so wird es doch auch in den Hauskapellen von Instituten und Klöstern mit Begleitung von Harmonium weihevolle Stimmung hervorrufen.

Digitized by Google

d) Im Selbstverlag des Komponisten **C. Hegmann**, Chordirektor in Goch am Rhein;

Op. 2. Das Volkslied (Gedicht von Friedr. Sallet). Partitur 15 ₰. Op. 3. Der Eichenwald. (Gedicht von Nikolaus Benau.) Partitur 20 ₰. Stimmen scheinen nicht zu existieren. Beide Kompositionen sind frisch und freundlich erfunden und fordern zu einem natürlichen, schwungvollen Vortrag heraus.

e) Bei L. Schwann in Düsseldorf:

Deutsche Volkslieder aus dem 13. bis 19. Jahrhundert, zunächst für dreistimmigen Frauenchor bearbeitet von **Theodor Otto**, Op. 21. Herrn Max Heinrich, Direktor der Höheren Mädchenschule in Göttingen gewidmet. Partitur vollständig 4 ℳ, von 10 Exemplaren ab à 2 ℳ 40 ₰, in 8 Heften à 60 ₰, von 10 Exemplaren ab à 30 ₰. Den Inhalt der Sammlung bilden die Hefte: 1. An der Krippe (5 Lieder); 2. Kreuz und Auferstehung (6 Lieder); 3. O du Deutschland (5 Lieder); 4. Singen und Wandern (6 Lieder); 5. Wald und Feld (7 Lieder); 6. Von der Wiege zur Bahre (7 Lieder); 7. Minnen und Hoffen (6 Lieder); 8. Minnen und Meiden (6 Lieder). Bei jedem Liede sind Herkunft der Texte und Melodien angegeben, so daß die schön ausgestattete Sammlung auch bibliographische und historische Interessen wachruft und für weibliche Institute Belehrung und Unterhaltung bietet.

f) Bei Junfermann (A. Pape) in Paderborn (ohne Jahreszahl):

Canta bona. Hymnen zu Ehren der Patrone der Wochentage für den Gebrauch in der römisch-katholischen Kirche, für Männerchor und Orgel ad lib. von **Rudolf Veuskens.** Partitur 1 ℳ 60 ₰. Es sind lateinische Hymnen für den Sonntag und die einzelnen Wochentage. Nur für Samstag ist ein deutsches Lied mit 4 Strophen angegeben. Die Kompositionen sind auch mit Orgelbegleitung versehen, welche jedoch nur aus den vier Singstimmen besteht. Die beiden Bässe bewegen sich viel in der Tiefe. Bei welchen Gelegenheiten diese sieben Gesänge Verwendung finden sollen, kann sich Referent nicht gut vorstellen.

II. Instrumentalmusik:

Bei Ant. Böhm & Sohn in Augsburg sind erschienen:

200 technische Studien für die Violine zur Erlangung reiner Griffe und eines vollen Tones auf Grund der sympathischen Untertöne und der gleichartigen Griffe, zusammengestellt von **K. Gutknecht**, Musiklehrer in Stuttgart. 1910. Preis 1 ℳ 50 ₰. Dieses Werk bietet Übungen zu jeder Violinschule und zur Ausbildung in den sieben Lagen, welche ein strebsamer Violinist überwinden soll. Die Vorbemerkungen sind überaus beachtenswert und lehrreich.

Johann Sluničko, Op. 74. 2 Nokturnen für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1 in *Es*-dur. Nr. 2 in *F*-dur. Jede Nummer, Partitur und Stimme 1 ℳ 80 ₰.

— — Op. 75. Phantasiestück für 4 Violinen und Klavier. Partitur und Stimmen 3 ℳ 50 ₰. Die Werke dieses ausgezeichneten Violinlehrers und -spielers sind nicht nur für Unterrichtszwecke sehr lehrreich, sondern auch bei Unterhaltungen, Konzerten usw. von schöner Wirkung.

III. Bücher und Broschüren:

Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. 32. und 33. Jahrgang. Gand, Ad. Hoste und Brüssel, Ramlot, Fr. & Soeurs. 1908—1909. Dieser Jahrgang des Kgl. Konservatoriums in Brüssel wird durch zwei Bildnisse von Fétis und Servais eingeleitet. Dann beginnen die Listen der Professoren und ihrer Lehrgegenstände, sowie der Musikwerke, welche durchgenommen worden sind, die Aufzählung der größeren oder kleineren Aufführungen mit den Programmen, von Seite 244 an die Reden und Vorträge bei feierlichen Anlässen, Preisausschreibungen und Ehrungen, Seite 290 die Rede Tinels auf den † Baron Gevaert und bei des Redners Einsetzung als Direktor des Konservatoriums. Das interessante Buch umfaßt 318 Seiten.

Von **P. Fidelis Bösers** Broschüre: Der rhythmische Vortrag des gregorianischen Chorals. Zum Gebrauche bei Instruktionskursen und zum Selbstunterricht, dessen 1. Auflage Seite 29 d. J. besprochen wurde, ist eine zweite, verbesserte und erweiterte Auflage (32 Seiten) erschienen. Düsseldorf, L. Schwann. 1910. Preis 60 ₰.

Guillaume Dufay. Son importance historique par **Charles van den Borren.** *Imprimerie liégeoise, Henri Poncelet, Société anonyme Rue des Clarisses, 52, Liége. 1909.* Diese Broschüre über Wilhelm Dufay und seine geschichtliche Bedeutung faßt auf 10 Seiten die Resultate der Forschungen von Haberl, Stainer und Adler (dieses letzteren im 7. Bande der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich") in kurzen Sätzen zusammen.

Professor **Umbert Fava** veröffentlicht eine Broschüre: „Die Italienische Aussprache für Sänger und Konservatoristen." Reggio, Calabria, Franzesco Morello. 1908. Der Verfasser ist Direktor der Zeitschrift „Bel Canto", war früher Lehrer am Eichelbergschen Konservatorium in Berlin, z. Z. Lehrer der deutschen Sprache am technischen Institut in Reggio (Calabrien). 24 Seiten. Preis 30 ₰. Enthält die durch deutsche und italienische Beispiele illustrierten Regeln für die gute Aussprache der Selbstlaute, Doppel- und Mittellaute, Betonung und Akzente der italienischen Sprache unter dem Motto: „Gut gesprochen ist halb gesungen".

Im 3. Jahrgang des **Jahrbuches** der Zeit- und Kulturgeschichte, welches bei Herder & Co. in Freiburg i. B. unter Mitwirkung von Fachmännern Dr. Franz Schnürer herausgibt (Preis 7 ℳ 50 ₰), befinden sich in der 6. Abteilung „Kunst", Seite 355—373 zwei Aufsätze, in denen **Dr. K. Weinmann**

Digitized by Google

die „Literatur der kirchlichen Musik des Jahres 1909“ kurz bespricht, während Privatdozent **Eugen Schmitz** die „weltliche Musik“ Revue passieren läßt.

Kard. G. B. Katschthalers „Geschichte der Kirchenmusik“ ist von Professor **Paul Guerrini** in der Druckerei der „Società Tipografico-Editrice Nazionale (via Roux e Viarengo) zu Turin (1910) erschienen. Sie stellt sich mit Recht als zweite, italienische Ausgabe vor; denn die erste war der *Musica sacra* von Mailand beigelegen (1903) und war für Italiener durchaus nicht einwandfrei. Diese zweite Ausgabe ist neu geordnet, sehr verbessert und mit einer Geschichte der cäcilianischen Reform in Italien versehen. Auch ein eingehendes Namenregister ist angehängt. Das Büchlein bildet Nr. 1503 der schönen „Edizione Marcello Capra“ in Turin.

Max Reger-Fest. Dortmund, 7. 8. 9. Mai 1910. Festbuch. Das überaus charakteristische Porträt von Dr. M. Reger eröffnet das Buch, 185 Seiten, schildert sein Schaffen, gibt Übersicht über die Veranstaltungen und Programme der Kirchen-, Kammer-, Symphonien- und Orchesterkonzerte, sowie die Verzeichnisse der Mitwirkenden im Chor des Dortmunder Musikvereins, der musikalischen Gesellschaft und des philharmonischen Orchesters. Dazu kommen die Porträts der Herren und Damen: Professor H. Mateau (Berlin), Kgl. Musikdirektor Gg. Hüttner (Dortmund), Musikdirektor C. Holtschneider (Dortmund), Kgl. Musikdirektor und Professor J. Janssen (Dortmund), Professor Karl Straube (Leipzig), Frau Kgl. Hofsängerin Helene Staegemann-Sigwart (Berlin), Frau Großherzogl. Hessische Kammersängerin Frieda Kwast-Hodapp (Berlin), Professor Mateau van Laar, Professor Becker, Pianist Wilhelm Eickemeyer (Dortmund), Professor Oskar Schubert (Berlin), Frau Konzertsängerin Fischer-Maretzki (Berlin), Frau Hofpianistin H. Schelle (Köln a. Rh.), der Herren: Hoffmann, Suk, Herold und Professor Wihan, Professor Hugo Becker (Berlin), Frau Konzertsängerin Lula Mysz-Gmeiner (Berlin), Frau Erler-Schnaudt (München).

Der Bericht über die **Haydn-Zentenarfeier,** mit welcher der 3. Kongreß der internationalen Musikgesellschaft verbunden war, ist nun in einem prächtig ausgestatteten Bande von 690 Seiten in Groß 8° erschienen und vom Wiener Kongreßausschuß der Öffentlichkeit vorgelegt.

Was dort über Kirchenmusik verhandelt worden ist, wird das Cäcilienvereinsorgan besprechen. Das Buch ist in Wien bei Artaria & Cie., sowie in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen. Ein Einzelabdruck aus diesem Bericht unter dem Titel: Das Regulativ für Orgelbau, Eigentum der Internationalen Musikgesellschaft, ist bei Breitkopf & Härtel (Leipzig) erschienen und durch alle Buchhandlungen, sowie auch direkt von den Verlegern käuflich zu beziehen. 47 Seiten. Groß 8°. Preis 1 ℳ. Dasselbe ist allen Persönlichkeiten, welche für Orgelbau sich interessieren, aufs lebhafteste zu empfehlen.

IV. Orgel und Harmoniumkompositionen:

Offertoire pour une Fête de la St. Virge Composé pour l' orgue par ***Gaston Choisnel*** *organiste de l' Englise St. Deni du St. Sacrament. Paris, A. Durant & Fils, Place de la Madeleine 4.* Preis 5 Fr. Ein kurzer, einfacher Orgelsatz auf drei Systemen, der mehr durch dynamische Schattierungen und rhythmische Abwechslungen auf moderner Orgel wirken soll, musikalisch jedoch wenig befriedigt.

Im gleichen Verlage ist eine typographisch prächtig ausgestattete Sammlung von **20 Orgelstücken** mit obligatem Pedal ohne Angabe eines Redakteurs (132 Seiten in Hochfolio, Preis 12 Fr) erschienen. Sie enthält: 1. L. Boëllmann (2); 2. E. Bossi (2); 3. J. Boulay; 4. H. Büsser; 5. A. Catherine; 6. César Franck (4); 7. E. Gigout (2); 8. W. Handel-Thorley; 9. Vincent d' Indy; 10. G. Pierné; Saint-Saëns (4). Es sind musikalische Süßigkeiten.

Bei A. Bertarelli & Cie. in Mailand wurden ediert:

1. Ein Prozessionsmarsch von **G. B. Cosetti.** Ohne Jahreszahl. Preis 50 cent. Leicht und gefällig.

2. 18 Versetten zur Vesper für die Marienfeste für Orgel oder Harmonium von **Enrico Piglia.** Ohne Jahreszahl. Preis 1 Lire. Kurz und gut.

3. Kleine und leichte Stücke für Orgel oder Harmonium von **Oreste Ravanello,** Op. 93. 1. *Preludio;* 2. *Corale per l' Epistola (Melodia di Sant' Ambrogio);* 3. *Aspirazione (per Offertorio);* 4. *Elevazione;* 5. *Interludio funebre;* 6. *Communio;* 7. *Pastorale;* 8. *Postludium.* Ohne Jahreszahl. Preis 2 Lire 50 cent. Acht melodiöse und ansprechende Stücke.

4. *Elevazione* von **G. Terrabugio.** Ohne Jahreszahl. Preis 25 cent. Nur eine Seite ziemlich chromatischer Natur.

5. **Gino Visonà,** Op. 25. *La Messa letta nel tempo del Santo Natale.* 1. *Preludio-Pastorale (Fughetta);* 2. *Offertorio;* 3. *Elevazione;* 4. *Communio;* 5. *Postludio (Inno).* Preis 1 Lire 50 cent. Diese fünf kurzen Stücke während der Weihnachtsmesse können jedem Organisten Freude machen.

Im Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg erschien:

Der katholische Organist in Hochamt, *Requiem* und Vesper. Größere und kleinere Orgelstücke für katholische Organisten und Organistenschulen im engen Anschluß an die Liturgie unter gütiger Mitwirkung bewährter Fachmänner herausgegeben von **Johann Diebold,** Op. 54c. 1910. Broschiert 4 ℳ 80 ₰, gebunden 6 ℳ 30 ₰. Die schöne 120 Seiten starke Sammlung in Querquart enthält Beiträge nachfolgender Autoren: Ludwig Bonvin (7), Anton Förster (4), Robert Frenzel (4), Vict. Boschetti (2), Vinz. Goller (5), Pet. Griesbacher (4), Richard Hoff (2), Jos. Latzelsberger (10), O. Müller, Joseph Nešvara, Jakob Quadflieg (11), Karl Schöfmann (6), Max Springer, J. C. Sychra (4), J. J. Veith (4). Die Motive dieser Vor- und Nachspiele sind meist dem Choral entnommen, sehr gut

Digitized by Google

durchgeführt und ist die Sammlung eine Fundgrube für katholische Organisten, die den Formensinn auszubilden gewillt sind. Diebold hat mit diesem Op. 54c das Op. 54a und b gleichsam abgeschlossen und durch diese größere Auswahl sich den Dank der katholischen Organisten reichlich verdient.

Bei F. E. C. Leuckart in Leipzig ist erschienen:

Das Orgelspiel. Für den Unterricht und das Studium verfaßt und dargestellt von **F. W. Franke**, Professor, Lehrer am Konservatorium zu Cöln a. Rh. 4., umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1910. 74 Seiten in Querfolio. Preis 3 ℳ. Ein gediegenes Werk, das nicht als Orgelschule, wohl aber als Ergänzung einer solchen Beachtung verdient.

Im Verlage von A. Kell in Plauen i. V. erschien:

J. Gatter, Op. 4. *Caconne* und Doppelfuge für Orgel. Ohne Jahreszahl. 15 Stücke in Folio auf 3 Systemen. Preis 1 ℳ 50 ₰. Ein achtunggebietendes Werk. Die Doppelfuge in *C*-dur ist technisch lobenswert.

Anton Böhm & Sohn in Augsburg und Wien edierte:

Orgelkranz. Enthaltend 15 leichte Kadenzen und 50 leichte Orgelstücke in den gebräuchlichsten Tonarten (komponiert und teilweise mit Fingersatz und Pedalapplikatur versehen) von **Jos. Gruber**, Op. 200. 1910. Preis 2 ℳ 50 ₰. Für junge Organisten nur zu empfehlen.

— — Theoretisch-praktische Orgelschule für Lehrerbildungsanstalten (Lehrerseminarien) und Organistenschulen von **Jos. Gruber**, langjähriger Stiftsorganist in St. Florian, derzeit Musiklehrer am öffentlichen katholischen Pädagogium, Organist und Regenschori in Linz, Op. 209. 1910. Preis broschiert 5 ℳ, gebunden 6 ℳ. Die Theorie ist nur auf das Notwendigste beschränkt. Die überaus zahlreichen Beispiele bekunden den praktischen Lehrer, der auch für die einfachsten Regeln sowohl Übungen, als Beispiele auch aus älterer Zeit zur Verfügung hat und verwendet.

Im Verlage von G. Schirmer in New York ist erschienen:

Kaspar P. Koch, Präludium und Fuge über den Namen BACH. Preis 1 Schilling. Der tüchtige Organist in Pittsburg spielt nicht nur in der großen Carnegiehalle, in welcher er als Organist wirkt mit außerordentlichem Erfolg die alten und neuesten Orgelwerke auf der von Carnegie gestifteten Orgel, sondern hat sich auch als Orgelkomponist gezeigt, indem er den vielen Fugen über den Namen „Bach“ eine neue mit pompösem Präludium hinzufügte, welche den Konzertorganisten viele Freude machen wird und nicht gar zu schwer geraten ist.

Bei Otto Junne in Leipzig erschien:

Paul Krause, Op. 7. Neun kanonische Choralvorspiele für Orgel. 1. Alles ist an Gottes Segen. 2. Christus der ist mein Leben. 3. Gott des Himmels und der Erden. 4. Jesu komm doch selbst zu mir. 5. Jesus, meine Zuversicht. 6. Nun sich der Tag geendet hat. 7. O Welt, ich muß dich lassen. 8. Straf' mich nicht in deinem Zorn. 9. Wer nur den lieben Gott läßt walten. 1910. Preis 2 ℳ 50 ₰. Für die katholischen Organisten haben diese Stücke den einen praktischen Wert, daß sie im strengen Satz mit einem *Cantus firmus* in großem Formenreichtum sich bewegen lernen und auf zwei Manualen mit obligatem Pedal tüchtig eingeschult werden.

Im Verlage von Fritz Gleichauf in Regensburg sind erschienen:

Sechs größere Orgelkompositionen, herausgegeben von **A. Jos. Monar**. Inhalt: 1. *Andante sostenuto* und 2. Fantasie (A. Jos. Monar). 3. Melodie und 4. Präludium (Bruno Stein). 5. *Passacaglia* (Aug. Wiltberger). 6. Introduktion und Doppelfuge (Gg. Zoller). 1910. Preis 2 ℳ. Die einzelnen Stücke sind sehr gut gearbeitet.

Dritte Suite für Orgel von **Jos. Renner jun.**, Op. 70. Nr. 1. Präludium. Nr. 2. Cantabile. Nr. 3. Romanze. Nr. 4. Idylle. Nr. 5. Invokation. Nr. 6. Fuge. 1910. Preis 3 ℳ. Ein großes, modernes Werk, das auch einen konzertmäßig gebildeten Organisten voraussetzt und bei den Funktionen der katholischen Liturgie wohl keine Verwendung finden wird. Die 6 Nummern haben keinen musikalischen Zusammenhang, sondern sind eine Folge mehrerer, in verschiedenen Tonarten geschriebener Tonstücke.

Bei Wilhelm Schlichting in Münster i. W. ist in 2., verbesserter Auflage erschienen:

Op. 25 von **Wilhelm Schlichting**, Fünf Feststücke für Orgel oder Harmonium für Festgottesdienst und Konzert. Über die 1. Auflage siehe *Musica sacra* 1909, S. 142. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Im Verlage von Max Hesse in Leipzig sind erschienen:

Studienalbum für Orgel. Eine Sammlung Rembtscher, Fischerscher und Bachscher Orgelkompositionen für den Unterricht in Seminarien und Musikinstituten, ausgewählt und mit Phrasierungen und Fußsatz versehen von **Wilhelm Trenkner**. Ohne Jahreszahl. Preis broschiert 3 ℳ, gebunden 3 ℳ 50 ₰. Eine Sammlung trefflicher Meisterstücke von Rembt, Fischer, Joh. Seb. und W. Fr. Bach. Zum Teil auch für die Kirche verwendbar.

Pedalstudien für angehende Organisten und Orgelvirtuosen von **Rudolf Ewald Zingel**, Universitäts-Musikdirektor. Inhalt: A. Übungen, abwechselnd mit der linken und rechten Fußspitze (S. 3—7). B. Übungen unter Hinzunahme a) der rechten Hand, b) beider Hände auf dem Manual (S. 8—12). C. Gebrauch der Fußspitze und des Absatzes desselben Fußes (S. 13—16). D. Der stumme Wechsel, a) mit einem Fuß, b) mit zwei Füßen (S. 16—20). E. Staccato (S. 20). F. Binden

Digitized by Google

zweier Obertasten mit einem Fuß (S. 21). Ohne Jahreszahl. Preis broschiert 75 ₰. Systematisch angelegte Studien, die zu einem leichten und sicheren Pedalspiel führen.

Im Selbstverlag des Autors Francesco Walczyński, Tarnow erschien:

Parentum meorum memoriae. Requiem aeternam dona eis Domine. XX Preludia funebria organo vel harmonio pulsanda. Auctore ***Francesco Walczyński,*** *Canonico.* Op. 105. 1910. Preis 2 ℳ 60 ₰. Für Harmonium sind diese 20 Sätze sehr brauchbar und schön. Für die Kirche eignen sie sich wegen der allgemeinen Vorschriften über Orgelspiel beim *Requiem* nicht. In Polen soll jedoch seit den ältesten Zeiten der Gebrauch herrschen, auch beim *Requiem* die Orgel zu spielen.

Bei Karl Simon, Berlin, Markgrafenstraße 101 sind erschienen:

Drei Tongedichte für Harmonium von **Bruno Wick**, Op. 2. *Notturno* (*G*-dur). *Pastorale* (*A*-dur). *Elegie* (*Fis*-moll). Komplett 1 ℳ 50 ₰.

— — Drei kleine Kompositionen für Harmonium, Op. 3. *Romanze* (*A*-moll). Wiegenlied (*A*-dur). *Meditation* (*F*-moll). Preis 1 ℳ 50 ₰. Für Harmoniumspieler sind die beiden Sammlungen sicher ein dankenswerter, gefälliger und unterhaltender Übungs- und Vortragsstoff.

An **Katalogen** liegen vor: 1. Die Choralausgaben der Vatikanischen Leseart in ihren Auszügen, Orgelbegleitungen, Übertragungen für moderne Sänger, französische und italienische Zeitschriften, Artikel usw. der Druckerei **Desclée & Cie.** in **Tournai.** 2. Antiquariatskatalog Nr. 170 von Fr. Klübers Nachfolger **Nahr & Funk** in **München** über Kunst, Architektur, Musik und Theater. 3. Der Antiquariatskatalog Nr. 180 von **Bernhard Liebisch** in **Leipzig** über Lied (Volkslied und Gesang). Kirchenlied. 4. Mitteilungen von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** Nr. 100 vom März 1910. 5. Verzeichnis über preisermäßigte Werke aus der **Herderschen Verlagshandlung** in **Freiburg i. Br.**, darunter auch Geschichte, Kunst und Archäologie. 6. Lagerkatalog Nr. 68 von **Rich. Bertling** in **Dresden**, Viktoriastr. 6 über Musikgeschichte (Biographien, Memoiren, Briefwechsel, Erläuterungsschriften, Kritische Abhandlungen, Bibliographie, Zeitschriften). 7. **Leo Liepmannssohn Antiquariat, Berlin S. W. 11**, Bernburgerstraße 14, bietet in Katalog Nr. 175 (66 Seiten stark) eine staunenswerte Menge höchst kostbarer Drucke alter Werke, so z. B. einen Petrucci-Druck von 1515, das 1. Buch der Messen von Johann Mouton um 2800 ℳ u. ä., besonders aber viele Tabulatur-Manuskripte an. F. X. H.

Ausgaben der Vatikanischen Choralbücher.

Seit dem Erscheinen des *Graduale Vaticanum* überbieten sich die privilegierten Verleger, dem Publikum eine Menge von Ausgaben und Auszügen darzubieten und vorzulegen, daß man fast von einer Überproduktion reden kann. Im Interesse der Einheit muß man bedauern, daß auf diese Weise bei manchen Chören, die das Vatikanische Graduale einführen und anschaffen wollen, Zweifel entstehen, welche dieser vielfältigen Ausgaben sie wählen sollen: denn typographisch schön sind sie fast alle, auch wohl korrekt nach dem römischen Original, soweit die Schreibweise desselben eingehalten ist. (Vergl. den Artikel „Choral und Choralausgaben“ in *Musica sacra* 1909, S. 53 u. ff.)

Die Ansicht des Unterzeichneten liegt im Rate: Nur die Choralnotation kann zu einem einheitlichen Vortrag führen, und man wähle nur solche Ausgaben oder Auszüge, welche sich an die erste römische Ausgabe aus der Vatikanischen Druckerei ganz genau, ja sklavisch anschließen. Dazu gehören die Ausgaben der deutschen Firmen: Pustet in Regensburg, Schwann in Düsseldorf und Styria in Graz, sowie die Ausgaben von Desclée & Cie in Tournai. Von letzterer ist auch ein sehr handliches Buch erschienen, das auch die Orationen, Epistel und Sequenzen enthält und auf 992 Seiten in 12° alle Gesänge von Introitus bis zur Communio bringt, ohne die Ferien der Advent und Fastenzeit. Als Einleitung wird auch auf Verlangen die deutsche Übersetzung der Rubriken dem römischen Graduale beigegeben. Es existiert noch eine andere Ausgabe unter dem Titel *Liber usualis,* die mit den rhythmischen Zeichen der Solesmer, speziell Don Mocquereaus, reichlich versehen ist. Zu dieser Ausgabe rät der Unterzeichnete nicht, da sie nur verwirren kann und zu einer Vortragsweise führt, welche den Forderungen über Rhythmus, wie sie Pius X. wünscht, nicht entspricht. Sie ist zu sehr tätowiert.

Einen Auszug vom *Graduale* bringt Schwann in einem Hefte von 45 Seiten nur für die Hauptfeste des Kirchenjahres, nämlich für die 3. Messe von Weihnachten, für Erscheinung, Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn, für Pfingsten, Fronleichnam, Mariä Himmelfahrt, Fest Allerheiligen und Kirchweih, auf 45 Seiten in großem, schönem Noten- und Textdruck. Dasselbe ist als P_1 bezeichnet.

Digitized by Google

Vom Totenoffizium erschien bei Schwann, als T_1, die Vesper, die Exequien, Matutin und Laudes, aber schon nicht mehr nach dem Original, sondern mit einer fixierten Textunterlage von Jos. Prill in Essen. Das gleiche *Officium defunctorum* edierte auch Friedrich Pustet genau nach dem römischen Original (1910).

Sämtliche Verleger des Vatikanischen Graduale haben auch in aufgezogenen Tafeln die 15 Intonationen des *Gloria,* die 18 für *Ite missa est* und *Benedicamus Domino* und die 2 des *Credo in unum* veröffentlicht.

Schwann in Düsseldorf gab in neuester Zeit das ganze Offizium, d. h. 1. und 2. Vesper, sowie die Terz und die wechselnden Teile der Messe in gregorianischer Notation der selig gesprochenen Johanna d'Arc heraus. Ob das für den Sonntag in der Oktav von Christi Himmelfahrt angesetzte Fest von der Kongregation der Heiligen Riten oder vom Papste oder Dom Pothier ausgeht, ist unbekannt. Die Druckerlaubnis hat nur der Generalvikar des Erzbischofs von Cöln, Dr. Kreuzwald, für die Bemerkungen über den Psalmengesang und Textverteilung gegeben.

Wenn die Redaktion auch nur die ebengenannten Ausgaben für die gregorianische Originalnotation empfiehlt, so muß sie doch auch diejenigen Ausgaben aufzählen, welche ihr von den Verlegern in moderner Notation, mit Achtel- oder Viertelnoten, mit Violinschlüssel und Transposition mit ♯ und ♭, zugesendet worden sind. Sie bringt denselben keine Sympathien entgegen, da sie einerseits in dieser Übertragung nicht untereinander übereinstimmen und anderseits keinerlei Erleichterung für den Vortrag des gregorianischen Chorals bringen. Die Franzosen nennen diese Ausgaben merkwürdigerweise *Notation musicale moderne.* Ist denn die andere nicht auch musikalisch? Oder wird der Choral durch dieselbe modern?

In solcher Bearbeitung erschienen Offizium und Messe *Pro defunctis* bei Pustet durch Dr. F. X. Mathias. Die *Missa pro defunctis* von Professor Camill Grunewald ist in einer ganz neuartigen und verwirrenden Art und Weise bei der „Styria" in Graz erschienen. Das oben erwähnte *Liber usualis* bei Desclée & Genossen in Rom und Tournai mit den Zeichen und Punkten Don Mocquereaus, sowie das ganze Graduale auf fünf Linien mit den Zeichen der Solesmer, letzteres im Preis von 7 Fr 50 cent trägt ebenfalls subjektiven Charakter. Der Verleger betont ausdrücklich, daß in bezug auf den Rhythmus diese Ausgabe die genaueste Übereinstimmung mit der Ausgabe in Choralnoten zeigt. Daraus ergebe sich der Vorteil, daß in demselben Chore gleichzeitig die Ausgaben in Choral- und in modernen Noten gebraucht werden können, ohne daß die einheitliche Ausführung darunter leidet. Es muß anerkannt werden, daß der Noten- und Textdruck ausgezeichnet geraten ist. „Die Tonhöhe des Originals ist prinzipiell beibehalten, da der Stimmumfang bei den einzelnen Menschen zu verschieden ist, als daß eine für alle passende Transposition möglich wäre." Zu diesem Satze applaudiert der Unterzeichnete mit Hand und Mund.

Ganz zum Schlusse, mit großer Überwindung, nicht ganz große Aufsätze über einen der tätigsten, fast fanatischen Anhänger und Förderer des Vatikanischen Chorals zu schreiben, sei noch das Buch erwähnt: *Gradualia, Versus, Alleluiatici et Tractus pro Dominicis et festis duplicibus in Cantu simplici e Cantu Ecclesiarum Ambrosianae, Aquileiensis, Graecae et Mozarabicae desumpsit et novo usui accomodavit* **Julius Bas.** Düsseldorf, L. Schwann. 1910. Gebunden 2 ℳ 40 ₰. Dasselbe hat mit Referaten von F. X. Engelhart und K. Walter unter Nr. 3836 Aufnahme in den Cäcilienvereins-Katalog gefunden. Wenn nun Dom Pothier und die von Pius X. eingesetzte Kommission, zu der auch Giulio Bas gehört, mit einer musikslisch so armseligen, den Willen des Heiligen Vaters so stark desavouierenden Arbeit einverstanden ist, wenn keinerlei Proteste gegen eine solche Verbalhornisierung des gregorianischen Chorals erhoben werden, so steht es dem nächstbesten Musiker oder Nichtmusiker frei, das gleiche Manöver für die Introiten, Offertorien und Communionen durchzuführen, mit einem Worte: Man sanktioniert die Anschauung vieler Priester und Laien, welche die diesbezüglichen Gesangsweisen des Vatikanischen Graduale als unausführbar hinstellen und statt derselben Wagenladungen von Zündhölzern ausbieten unter dem Vorwande, die Ausführung der weniger leichten Teile der Messe zu erleichtern. Dieser Grund wird als einziges Motiv für die Heraus-

Digitized by Google

gabe in dem in lateinischer, französischer, italienischer und deutscher Sprache geschriebenen Vorworte angegeben. Wer also nächstens sich nicht scheut, seinen Namen herzugeben, kann konsequenterweise nicht verurteilt und verhindert werden, auch das ganze *Graduale* in solcher Weise, nämlich rein syllabisch, abzufassen, wenn er dafür einen Verleger, und wenn dieser Käufer findet. Auf diese Weise kann er den großen Spiegel, in dem sich durch die Bemühungen Pius' X. alle Nationen schauen konnten, nämlich die Einheit des gregorianischen Gesanges, von der Wand werfen, so daß sich dann die Katholiken in den einzelnen Scherben nach Geschmack beschauen können. Der Unterzeichnete hat mit diesem harten Urteile lange gewartet, will aber damit diejenigen nicht verdammen, welche in der Arbeit von Bas eine Lösung der Choralfrage finden zu können glauben. Er sieht sich vielleicht dem Haß oder Spott ausgesetzt, hält aber an dem Grundsatze fest: „Unsere Chöre sollen den Wunsch des Heiligen Vaters Pius' X. allmählich und nach Kräften **ganz** zu erfüllen trachten." F. X. H.

Wie wahrt der Chordirigent seine Autorität?

Alfred Gebauer-Liebenthal, Bez. Liegnitz (Schlesien).

Pflicht ist das höchste Band, Pflicht ist der Weg, auf dem man Glück und Ruhe findet. (Rückert.)

Worin wurzelt die starke Kraft des Chordirigenten? In der wahren Hingabe zu dem ihm anvertrauten Chore; sie ist der Grundstein alles Wirkens, Schaffens. Ist der Dirigent mit diesem köstlichen Edelsteine geschmückt, mit welcher Ehrfurcht und Hochachtung werden seine Sänger zu ihm emporschauen — kurz gesagt: der Chorrektor ist ihnen Autorität, er wird der Chorsänger Alpha und Omega sein. Diese Autorität muß der Chorleiter seinen Choristen nicht nur abgewinnen, nein, für alle Zeiten bewahren, soll sein Arbeiten und Mühen von bestem Erfolge gekrönt sein. Gelingt es dem Chorbeamten nicht, die Autorität zu bewahren, dann kann er noch so viele Steinchen herbeischaffen, das Gebäude wird immer wieder Risse bekommen, auseinanderbröckeln. „Bewahren ist schwerer als erwerben." Doch wie bewahrt der Chordirigent seine Autorität?

Der Chordirigent sei wachsam.

Das erste, was man von einem Chordirigenten fordert, ist die Wachsamkeit über sich selbst und seinen Wandel. In und außerhalb des Probelokales, in der Kirche, im öffentlichen Verkehr, im stillen Kreise seiner Familie sei er stets auf der Hut, daß er nichts redet, tut, was gegen die Gesetze der feinen Sitte und der Sittlichkeit verstößt. Alle Ausbrüche des Zornes, der Rache, des Neides, der Schadenfreude entwürdigen ihn in den Augen seiner Sänger. — Wachen muß er auch über seine Proben. Nie soll er unvorbereitet das Übungslokal betreten. „Ohne Denken und Sinnen muß man nichts beginnen." Wie der Feldherr seinen Plan macht, ehe er ins Feld zieht, wie der Künstler jedes Opus erst in der Seele sieht, also hat auch jeder Chordirigent die Pflicht der gewissenhaften Vorbereitung auf die einzelnen Übungsstunden. Der junge Chordirigent halte sich zunächst an das Verfahren, welches ihm im Seminar oder in der Kirchenmusikschule gezeigt worden ist. Doch muß er allmählich Selbständigkeit zu gewinnen suchen. „Der Meister kann die Form zerbrechen mit weiser Hand, zur rechten Zeit." Und Emanuel Geibel ruft treffend jüngeren Chorrektoren in dieser Beziehung zu: „Am guten Alten in Treue halten, am kräftigen Neuen sich stärken und freuen, wird niemand gereuen." — Vor jeder Probe eine eingehende, gründliche Vorbereitung! Dem Dirigenten muß die einzuübende Tondichtung durch und durch bekannt sein, den Geist des Tonwerkes muß er zu erforschen suchen, sich das Studium der Partitur vorher angelegen sein lassen; er muß sich, um in der Probe in bestimmtester Weise üben zu können, über die Tempi, dynamischen Schattierungen, Tempowechsel usw. schlüssig werden. Er tut auch gut daran, die gedruckten Stimmen vorher auf ihre Korrektheit zu prüfen, fehlende Vortragszeichen einzusetzen, um in den Proben lange Auseinandersetzungen zu sparen. Es ist auch notwendig, sich für jede Probe einen Übungsplan zu machen, den zu übenden Stoff zurechtzulegen und die

Digitized by Google

Reihenfolge festzustellen. Im anderen Falle geht sonst viel Zeit verloren. Darum sei jeder Chor-Dirigent in bezug auf die Vorbereitung wachsam. — Sorgfältige Führung von Notizbüchern, in welche der Dirigent sich seine beim Üben gemachten Erfahrungen kurz verzeichnet, trägt ebenfalls viel zur Bewahrung der Autorität bei. Man nennt dies die Nachbereitung, Selbstkritik nach dem Proben, welche in Zukunft gemachte Fehler und Mißgriffe vermeiden hilft. „Wie jeder Kaufmann sein Kontobuch hat, so sollte auch jeder Dirigent Soll und Haben stets miteinander vergleichen." „Wer nicht von der Vergangenheit lernt, wird von der Zukunft dafür bestraft." Eine alte Inschrift lautet: „Ein Kluger muß den Sinn auf das Vergangene lenken, das Gegenwärtige tun, das Künftige bedenken." — Ist der Dirigent ein guter Wächter über sich selbst, dann läßt sich auch mit Bestimmtheit erwarten, daß er mit Erfolg über die ihm anvertrauten Sängerknaben und -Mädchen, Damen und Herren ein wachsames, aufmerksames Auge haben wird, daß er, alles in allem, Ersprießliches in der Kirchenmusik leisten wird.

Der Chordirigent trage dem Allgemeinrufe der Gegenwart „Vorwärts" mit Eifer und Fleiß Rechnung.

In höherem Maße als für die meisten anderen Berufsstände ist dem Chorregenten die Fortbildung, d. h. die Vervollkommnung und weitere Ausgestaltung des Erworbenen notwendig. Die erfolgreiche Ausübung seiner Standespflichten erfordert ein unausgesetztes Streben nach Vervollkommnung in den Kenntnissen und Fertigkeiten. „Der Dirigent wird nie fertig." „Es fällt kein Meister vom Himmel." Ohne Fortbildung sinkt der Dirigent immer mehr zum musikalischen Tagelöhner herab; denn kaum eine andere Tätigkeit im öffentlichen Leben verträgt weniger die mechanische Verrichtung nach feststehender Schablone als die eines Chorrektors. „Die größten Meister sind diejenigen, die nie aufhören, Schüler zu sein." Gewissenhafte Vorbereitung auf jede Übungsstunde, sorgfältige Führung von Notizbüchern behufs Eintragung von gemachten Erfahrungen während der Proben, Studium und angemessene Lektüre, Übung in technischen Fertigkeiten, Umgang mit tüchtigen Amtsgenossen, Besuch von Cäcilienvereinsversammlungen, Reisen, Lesen von Fachzeitschriften u. v. a. sind recht geeignete Mittel zur fruchtbringenden Weiterbildung. „Der Organist und Kantor, welcher an seiner eigenen Vervollkommnung arbeitet, arbeitet auch an der Vervollkommnung seines Chores." Mit unermüdlichem Eifer und regstem Fleiße trage er dem Allgemeinrufe der Gegenwart nach Fortbildung Rechnung, will er die einmal gewonnene Autorität sein sicheres Eigentum nennen. „Wer rastet, der rostet", sei das Motto seines Wirkens und Strebens.

Das Beispiel ist von tiefstgreifendem Einflusse.

Wer etwas geben will, soll es selbst besitzen, der Chordirigent muß seinen Sängern in allem ein Muster und Vorbild sein. „Beispiel wirkt mächtiger als Vorschrift." Die Sänger sind ordnungsmäßig eifrig und pünktlich in allen Stücken, wenn es der Dirigent ist; sie sind friedlich und gefällig, wenn er ihnen mit Zuvorkommenheit und Freundlichkeit begegnet, sie sind heiter und zufrieden. Dagegen ist es eine unleugbare Tatsache, daß trotzköpfige Chorleiter öfters über Trotz zu klagen haben, unhöfliche über Anmaßung und Widerspruch Klage führen werden. Der Mittelpunkt alles Wirkens ist und bleibt einmal die Persönlichkeit des Chorleiters. Ist der Chordirigent ein Mann, der nicht nur mit den Sängern übt, sondern auch in seinem Verhalten Unparteilichkeit bewahrt, dann wird und bleibt er ihnen Autorität, hat jedes Wort Gewicht. „Tun lernt man nur durch Tun." Wenn darum ein Chordirigent gewisse Fehler und Angewohnheiten auf dem Chore und in der Probe findet, dann soll er mit sich selbst zu Rate gehen und die Fehler in sich selbst suchen. „Wie die Quelle, so der Bach; wie das Vorbild, so das Nachbild." Während der Probe und Aufführung hat der Chorregens genau so viel Beobachter, als er Choristen hat. Sein äußeres Auftreten, sowie Haltung, Kleidung sei edel und natürlich, fern von eitler Gefallsucht, seine Sprache ungezwungen, natürlich. Ist das Beispiel des Chordirigenten anziehend, dann ist jedes Sängerherz der Schrein, in welchem die Autorität des Chorleiters wohl verwahrt ruht.

Digitized by Google

Der Geist der Liebe muß ihn beseelen.

Die göttliche Liebe ist die Königin aller Tugenden, sie bringt alle anderen Tugenden mit sich. Selbst Glaube und Hoffnung sind tot, wenn sie nicht in ihrer Gesellschaft vorkommt. Wenn der Organist und Chorrektor die Gottesliebe sein eigen nennt, dann arbeitet er Gott zu Ehren, ist sein Werk ein geheiligtes und durch ihn gesegnetes. — Aber auch von der Liebe zu seinem Amte sei er durchdrungen. Vollständige, uneigennützige Hingabe der ganzen Persönlichkeit an die gute Sache, das ist die rechte Liebe zum Berufe, heilige Begeisterung für das Amt in ihrem schönsten Grade und ihrer schönsten Form. Solche Liebe trägt schon die Grundbedingung des Wohlgelingens in sich, bewirkt auch, daß der Chorregens noch im späten Alter Freude an der Erfüllung seiner Standespflichten findet und krönt endlich das mühevolle Werk mit dem gewünschten Erfolge: Autorität bei seinen Sängern, geachtet in der ganzen Gemeinde bis zum letzten Hauch. — Die kollegiale Liebe trägt ebenfalls viel zur Bewahrung der Autorität bei. Der Landmann gesellt sich am liebsten zum Bauersmann, der Professor zum Gelehrten, der Lehrer zu seinesgleichen, der Soldat zum Krieger, der Handwerker zum Gewerbetreibenden — der Chordirigent halte Kollegialität mit seinen Amtsgenossen, nicht nur in seinem Wirkungsorte, sondern auch in der Umgebung. Nur kein kaltes, wegwerfendes Heraustreten aus dem Kreise der Standesgenossen; nur zu schnell folgt dieser Erscheinung allgemein Mißfallen und Mißachtung. — Von Liebe erfüllt sei er auch zu seinen Chorsängern. „Was man einmal ist, muß man ganz sein.“ Auf die Liebe kommt schließlich alles auf dem Kirchenchore, im Probelokal an. „Zutrau'n erweckt Zutrau'n. Freilich muß diese Liebe zu den Untergebenen immer in der rechten Art sein, soll sie für den Dirigenten eine Quelle behufs Bewahrung der Autorität sein, den Sängern zum Segen gereichen. Oft werden die Mittel der Güte, Liebenswürdigkeit und Freundlichkeit nicht ausreichen, dann wird diese Liebe auch ernst und streng. Nur keine Günstlinge! Die rechte Liebe zum Chorpersonal ist und bleibt ein mächtiger, wenn nicht der mächtigste Impuls zu schaffensfreudigem Wirken, die verlässigste Schutzwehr gegen alle anstürmenden Feinde in der *Musica sacra*. „Deine Sänger lernen dich, o Dirigent, schnell auswendig! Du magst dich anstellen, wie du willst; du magst der perfekteste Schauspieler sein; deine Sänger sehen dir hinter die Kulissen ins Herz hinein und merken bald, ob du deinen Beruf und sie selber recht lieb hast.“ Soll daher die Autorität niemals einem schwankenden Rohre gleichen, allezeit bewahrt bleiben, dann beherzige man den Spruch: Das Organisten-, Dirigentenleben ist eine Lampe. Wann ist diese gehörig eingerichtet? Wenn 1. Berufsliebe der Docht, 2. Menschenliebe das Öl und 3. Gottesliebe die Flamme ist.“ — Zu dieser Liebe muß sich als unentbehrlich die Tugend der Geduld gesellen, soll die Autorität stets bewahrt bleiben. Er beachte dabei die Worte: „Gelinge das Gute dir zum ersten Male nicht, sei deshalb nur nicht gleich verdrossen; es ist ja von dem ersten warmen Sonnenstrahl noch nie ein Fruchtkorn aufgeschossen.“

Unangenehme Situationen, Konflikte bleiben ihm erspart, wenn er sich frühzeitig beherrschen lernt, nicht gleich „aus dem Häuschen“ fährt. „Nicht Kunst und Wissenschaft, Geduld will bei dem Werke sein.“ Treffend ruft Fritz Treugold zu: „Schreib' dir tief ins Herz hinein: Lern geduldig sein.

Die Gediegenheit seiner Proben trägt viel zur Bewahrung der Autorität bei.

Auf die Anschaulichkeit seines Übens lege der Dirigent großes Gewicht. Glücklich der Chordirigent, welcher selbst eine schöne Stimme besitzt. Mehr als alle Erklärungen, wie eine Stelle aufgeführt werden soll, nützt immer das Vormachen, das Vorsingen und Vordeklamieren. Die notwendigen Erklärungen müssen aber immer leicht faßlich, den Sängern angemessen sein. Den zu übenden Stoff gliedere er in bestimmte Teile, denn „Wer gut unterscheidet, lehrt gut.“ Dabei schreite man in den Proben stets langsam und lückenlos fort. Der bedächtige Schritt ist allemal der beste. „Ohne Hast, aber ohne Rast.“ Seine Proben gestalte er interessant; er selbst muß dem Proben warme Teilnahme entgegenbringen. Was die Sänger durch ihre Kraft allein zu leisten

Digitized by Google

imstande sind, führe der Dirigent nicht aus; gerade das eigene Finden gewährt den Choristen große Freude, belebt ihr Interesse, erregt ihren Wetteifer und ist ein mächtiger Ansporn für künftige Leistungen. Bei Erklärungen hüte er sich vor jener breiten, die Sänger langweilenden und erschlaffenden Verständlichkeit. „Ein schläfriges, langweiliges Proben macht auch die Sänger schläfrig." In sein Proben bringe er einen geeigneten Wechsel, nur keine Gleichförmigkeit. Er übe gründlich, dauerhaft und nehme regelmäßige Wiederholungen vor. „Planmäßiges Wiederholen wirkt Wunder." Richtet der Dirigent sein Augenmerk besonders auf die Gediegenheit seiner Proben, dann werden seine Sänger immer mehr erkennen, daß ihr Kantor und Organist für sie Autorität ist, sie werden ihm stets volle Achtung entgegenbringen.

Ohne Konsequenz keine Autorität.

Der rechte Gehorsam hat seine einzige Pfahl- und Nährwurzel in der Konsequenz des Dirigenten. Die Konsequenz muß sich in der Ausdauer, Unermüdlichkeit, Beharrlichkeit und Festigkeit seiner Bestrebungen zum Besten seiner Sänger zeigen. Wo dem Chordirigenten die Bestimmtheit und Konsequenz fehlt, da fehlt ihm eigentlich alles — denn wenn er die Sänger zwischen seinem und ihrem Willen in der Schwebe läßt, wenn er heute erlaubt, was er — ohne daß die Umstände sich geändert haben — ein andermal verbietet, und wenn er heute vergißt, was er gestern gesagt hat: dann ist es kein Wunder, wenn die Choristen ihm den Gehorsam kündigen. Stets bleibe man ruhig und besonnen. Erst überlegen! „Erst wäg's, dann wag's!" Was er aber nach sorgfältiger Überlegung für richtig befunden und auf dem Chore als Befehl mitgeteilt hat, das ist und bleibt ein für allemal und unter allen Umständen Anordnung. „Lieber ein Bein gebrochen, als das gegebene Wort." Darum, soll die erworbene Autorität sicheres Eigentum bleiben, muß sein ganzes Trachten auf exakte und strenge Durchführung seiner Vorschriften hinausgehen. Anfangs sträuben sich einzelne Sänger gegen die Konsequenz und finden sie hart; je mehr und je länger sie aber unter dem Einflusse eines konsequenten Dirigenten stehen, desto mehr erkennen sie den Segen der Konsequenz, desto mehr lieben und loben sie ihren Chorleiter. Es kann wahrhaft kein schlimmeres Verdammungsmittel geben als das: Bei Chorrektor X. Y. habe ich gelernt — er war zu gut, d. h. zu schwach. — Erwähnt sei noch, daß der konsequente Chordirigent zur Durchführung seines Willens nicht viel Worte braucht, sondern daß ein Wink, ein Wort, ein Blick, ein „Pst" genügt, um seinen Befehlen und Wünschen Geltung zu verschaffen. Der Hauptmann zu Kapharnaum mit seinem knappen, aber freundlichen „Gehe hin!" — „Komme her!" — „Tue das!" mag ein Muster sein, mit den Worten recht sparsam umzugehen. Daß manche Dirigenten diese Sparsamkeit nicht üben, sondern verschwenderisch mit ihren Mitteln umgehen, das ist's vielleicht, was ihnen in bezug auf die Bewahrung der Autorität schadet.

Sein außeramtliches Verhalten sei musterhaft.

Er sei ein gläubiger Christ und zeige dies durch andächtiges Benehmen in der Kirche. „Wer sich mit dem Volke befreunden will, muß tatsächlich zeigen, daß er sein Heiligstes und Liebstes mit ihm teilt." Er führe ein mustergültiges Familienleben und bringe Einnahmen und Ausgaben stets in Einklang. „Borgen macht Sorgen." Der Dirigent sei auch nicht eitel und dünkelhaft und schließe sich nicht von der Gemeinde ab, sondern suche auf die Gläubigen durch vorsichtigen, taktvollen Umgang auf diese einzuwirken. (Gesellenvereine, Volksvereine, Männer- und Jünglingsvereine, Frauenvereine, Gesangsvereine usw.) „Erfahrung kommt erst mit der Zeit, und mit ihr kommt Bescheidenheit." „Die Eitelkeit frühstückt mit dem Überfluß, speist zu Mittag mit dem Mangel und abends mit der Schande." In bezug auf die gesellschaftliche Stellung, die ein Dirigent sich erwerben soll, beachte er die Worte: „In allem Leben ist ein Trieb nach unten und nach oben; wer in der rechten Mitte blieb von beiden, ist zu loben." (Rückert.) *„Medio tutissimus ibis."*

Allezeit stehe er treu zu Kaiser und Reich; vermeide aber, sich führend in den Dienst einer politischen Partei zu stellen. Nicht zur Verschärfung, sondern zur Ausgleichung der Gegensätze kann der Chordirigent bei Gelegenheiten beitragen. Sein

Digitized by Google

Verhalten gegen die zuständige Geistlichkeit, die Kirchenvorstandsmitglieder, überhaupt gegen Höhergestellte sei offen und ehrerbietig, arte nie in Kriecherei aus. So trage ein jeder Chorleiter Sorge dafür, daß seine Sänger, wo es auch sei, stets nur Lobenswertes über ihn zu hören bekommen. Wie spitzt eine Chorsängerin oder der Chorsänger das Ohr, sobald man auf den Chorrektor zu sprechen kommt, sei es im Elternhause, bei Besuchen oder in Gesellschaft! „Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen und das Erhabene in den Staub zu ziehen." Selbst dem besten Chorleiter wird es begegnen, daß seine edelsten Bestrebungen von dem Geifer des Hasses oder Neides entstellt werden. Doch des Dirigenten Autorität wird dadurch nicht Schiffbruch leiden, wenn sich dieser oder jener eingestehen muß, daß der Dirigent richtig gehandelt hat.

Durch gute Disziplin wird der Chordirigent viel zur Bewahrung seiner Autorität beitragen.

Ein sehr wichtiges Moment! Disziplin! Diese zeige sich sowohl in der Probe als auch während der Aufführung. Gute Disziplin ist die Voraussetzung alles Übens, jeder Autoritätsbewahrung. „Eine gute Disziplin ist mehr wert als eine gute Doktrin." Soll der Autorität des Dirigenten nicht die Ader unterbunden werden, so muß er dafür Sorge tragen, daß seine Sänger zur festgesetzten Stunde anwesend sind. Zu diesem Zwecke setze er alle frühzeitig von der Stunde des Beginns von Aufführung oder Probe in Kenntnis. Sind die Sänger zum Besuche des Chores verpflichtet, dann kann er mit Strenge zum pünktlichen Erscheinen dringen. Kommen Instrumente zur Anwendung, so halte man streng darauf, daß das Einstimmen derselben ruhig vor sich gehe, vor Beginn des Gottesdienstes erledigt wird. Fort mit allen Störungen und Tändeleien, die da so oft in der Pause zwischen Predigt und Hochamt zu hören sind. Ein besonderes Anliegen sei ihm, daß alle Chorsänger auf dem Chore und im Probelokale ein anständiges, ehrerbietiges Benehmen, Ruhe und Stillschweigen beobachten, daß die Sänger laut, aber nicht schreiend singen, deutlich und lautrichtig den Text bringen. Er selbst befleißige sich einer straffen, sicheren Haltung und nehme vor den Sängern einen bestimmten festen Standpunkt ein. Ohne Disziplin sind präzise Einsätze und dynamische Schattierungen fast unmöglich. Dr. Franz Witt behauptete: „Ich beurteile die Leistungsfähigkeit und Bildungsstufe eines Chores ganz nach seiner Disziplin." Der selige Mettenleiter sagte über diesen Punkt im „Magazin für Pädagogik": Die Handhabung einer guten Disziplin ist in einer Chorprobe nichts weniger notwendig als auf dem Kirchenchore selbst; das Probelokal ist ja der Ort, wo die Sänger an die nun einmal absolut notwendige Ordnung, Sammlung und Achtsamkeit gewöhnt werden müssen. Wenn auf der einen Seite der Dirigent seinem Personale stets mit Leutseligkeit und Freundlichkeit entgegenkommen muß, so darf er es auf der anderen Seite nicht an Entschiedenheit fehlen lassen, wenn es gilt, gegen Ruhestörer und Unachtsame einzuschreiten."

Ist der Chordirigent ein Chorleiter, der Treue gegen seinen Glauben, gegen den Landesfürsten, gegen seine Berufspflichten übt, der Liebe will, der Wahrheit sucht, dann wird er sich einer wahren Autorität zu erfreuen haben, „seine Arbeit fließt munter fort" zum Segen seiner Gemeinde, zur Erbauung des gläubigen Volkes. Das Dirigentenleben ist gewiß nicht arm an Glück, aber es liegt auch unendlich viel Leid in der Spanne Zeit vom ersten Amtsantritte bis zum zuletzt gespielten Akkorde. Dirigentenwürde und -Bürde gleichen einander wie heller Sonnenschein und dunkler Schatten. Und sollten einmal trotz des mühevollen, pflichttreuen Schaffens der gerade in der Gegenwart zu häufig zutage tretende Undank der Sänger, Geringschätzung der geleisteten Arbeit, Verkennung und viele andere Feinde an ihn herantreten, so möge er nicht gleich mutlos und matt werden, ruhig und besonnen den Wellenschlag der Widerwärtigkeiten bekämpfen, aber stets Trost und Erhebung in den Worten Rückerts finden: „Pflicht ist das höchste Band, Pflicht ist der Weg, auf dem man Glück und Ruhe findet."

Digitized by Google

Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik.

Von Witt-Haberl.

(Fortsetzung aus Nr. 7, Seite 73.)

§ 3. Tempo und Tempowechsel.

„Die gefährlichsten Chordirektoren (sagt H. Berlioz) sind diejenigen, welche durch das Alter ihre Gewandtheit und Energie eingebüßt haben. Die Durchführung irgendeines raschen Tempo ist ihnen unmöglich. Wie schnell auch die Bewegung im Anfange eines ihrer Leitung anvertrauten Tonstückes sein mag, nach und nach wird sie immer langsamer, bis der Rhythmus zu einer gewissen mittleren Langsamkeit zurückgeführt ist, welche mit der Bewegung ihres Blutes und der allgemeinen Abschwächung ihres Organismus übereinzustimmen scheint. Doch um der Wahrheit die Ehre zu geben, nicht bloß gealterte Dirigenten sind es, welche den Tonsetzer dieser Gefahr aussetzen; es gibt Menschen in der Kraft ihrer Jahre, von lymphatischem Temperament, deren *Moderato* ihren Körper zu durchkreisen scheint. Haben sie ein *Allegro assai* zu leiten, so verlangsamen sie es nach und nach bis zum *Moderato;* ist es im Gegenteil ein *Largo* oder ein *Andante sustenuto,* so werden sie es, falls nur das Stück eine gewisse Länge hat, durch allmähliche Steigerung lange vor dem Schlusse bis zum *Moderato* beschleunigt haben. Das *Moderato* ist ihr natürliches Tempo, und sie kommen unfehlbar immer wieder darauf zurück, wie ein Pendel, dessen Schwingungen man einen Augenblick beschleunigt oder verzögert hat. — Diese Menschen sind die geborenen Feinde aller charakteristischen Musik und größten Verflacher des Stils!“

Jedem Kundigen werden bei diesen Worten Chordirigenten vor dem Auge des Geistes auftauchen, weil sie deren genaues Konterfei geben. Es ist übrigens die Stelle nicht dahin zu verstehen, als ob es nicht vorkommen kann, daß ein Stück *„allegro assai“* oder ein *„largo“* nicht ins *„moderato“* übergehen darf oder muß. Es ist nur die Rede von jenen, welche jedes Stück ohne Berechtigung, ohne Grund ins Tempo *moderato* hineinführen.

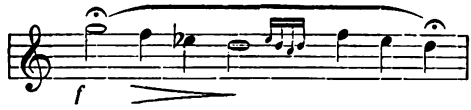
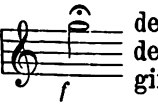
Es gibt nicht leicht ein Stück von einigem Umfange, das im gleichen Tempo vom Anfang bis zum Ende zu nehmen ist. Jeder Dirigent muß manchmal vorwärts drängen, manchmal zurückhalten, ohne daß der Komponist es vorgezeichnet hat. Das erklärt sich aus folgender Tatsache: Jeder, der schon komponiert hat, weiß, daß während der Komposition eines längeren Stückes ihn verschiedene Gefühle bewegen. Diese nun wird er in Noten verkörpern. Mit dem Wechsel der Gefühle wird er aber auch, **ohne es zu wissen und zu wollen,** das Tempo wechseln und gar nicht daran denken, es hinzuschreiben. Daß er das Tempo gewechselt habe, fühlt er vielleicht erst bei der Ausführung. Mancher Komponist, ja die allermeisten, selbst Mozart und Mendelssohn, von Beethoven, Schumann und späteren gar nicht zu reden, wechseln so oft, daß die Einzeichnung gar nicht mehr möglich ist und wenn — bleibt sie nicht in sich ungenau? Kann man durch tote Zeichen das lebendige Wort ersetzen? Kann man durch Buchstaben Geist, Talent, Begeisterung ersetzen? Wie läßt sich da helfen? Nur durch Tradition und geistvolle Dirigenten. Am besten für ein Werk ist es, wenn ein Komponist selbst eine Reihe von Dirigenten in seine Werke einschult, dann kann er am sichersten auf richtige Auffassung rechnen. Wer weiß nicht, wie heftig der Streit ist über die Auffassung der ersten 4 Takte der Beethovenschen Symphonie? Die einen nehmen sie *Adagio,* die anderen *Presto,* die einen, wie Herbeck in Wien, lassen im 2. und 4. Takt die Fermate in voller Stärke abbrechen, die andern lassen sie ins *po* verlaufen usf. Freilich darf man nicht glauben, daß überall bloß eine Auffassungsweise möglich ist. Ich glaube, es ist H. W. Riehl, der in der Vorrede zu seiner Hausmusik aufmerksam macht, daß man vieles von Bach in schnellem und hernach in sehr langsamem Tempo nehmen könne, und immer gebe es eine wenn auch veränderte doch gleich großartige Wirkung. Dasselbe ist hie und da bei den Alten der Fall; doch wie ich vermute, ziemlich selten.

Nimmt man viele (ich sage viele) der M. Haydnschen Gradualien, so ist freilich klar, daß sie von Anfang bis zum Ende in demselben Tempo zu bleiben haben, daß sie

Digitized by Google

die Gefühle nicht wechseln, auch wenn die Textworte veränderte Gefühle andeuten, so wenig die Figuration der Saiteninstrumente wechselt. Das ist aber dann nimmer Geist und Leben, das ist Mache, Faktur, wie es jeder kann, der das Mathematische des vierstimmigen Satzes los hat.

Ich führe einige Tatsachen an, welche R. Wagner erzählt und die von den Fehlern handeln, welche so oft in betreff des Tempos gemacht werden. „Ein sehr gemütlicher älterer Kontrapunktist, Herr Potter (wenn ich mich nicht irre), dessen Symphonie ich aufzuführen hatte, ging mich herzlich an, das *Andante* derselben doch ja nur recht schnell zu nehmen, weil er große Angst habe, es möchte langweilen. Ich bewies diesem nun, daß sein *Andante,* es möge so kurz dauern wie es wolle, jedenfalls langweilen müßte, wenn es ausdruckslos und matt heruntergespielt würde, wogegen es zu fesseln vermöge, wenn das recht hübsche naive Thema etwa so, wie ich es ihm nun vorsang auch vom Orchester vorgetragen würde, denn so habe er es jedenfalls doch wohl auch gemeint. Herr Potter war auffällig gerührt, gab mir recht, und entschuldigte sich nur eben damit, daß er diese Art von Orchestervortrag gar nicht mehr in Rechnung zu ziehen gewohnt sei. Am Abend drückte er mir, gerade nach diesem *Andante,* freudigst die Hand.

Meine besten Anleitungen in betreff des Tempos und des Vortrages Beethovenscher Musik entnahm ich einst dem seelenvoll sicher akzentuierten Gesange der großen Schröder-Devrient; es war mir seither unmöglich, die ergreifende Kadenz der Hoboe im ersten Satze der *C*-moll-Symphonie

so verlegen herunterblasen zu lassen, wie ich dies sonst noch nie anders gehört habe; ja, ich empfand nun, von dem mir aufgegangenen Vortrage dieser Kadenz aus zurückgehend, auch, welche Bedeutung und welcher Ausdruck bereits an der entsprechenden Stelle dem als Fermate ausgehaltenen

der ersten Violine zu geben sei, und aus dem rührend ergreifenden Eindrucke, den ich von diesen zwei so unscheinbar dünkenden Punkten her gewann, ging mir ein den ganzen Satz belebendes Verständnis auf.

„Wenn ich heute einem Theater-Kapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigieren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Kantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen. Ich treffe in diesem Punkte mit dem naivsten Publikum, und selbst mit dem Geschmacke unsrer vornehmen Opernfreunde zusammen, indem ich mich an denjenigen halte, der etwas von sich gibt, und von dem wirklich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt."

Fassen wir das[1]) zusammen, so ist klar: Die Hauptschwierigkeit im Dirigieren, der Gradmesser für die Intelligenz des Dirigenten ist das Finden des richtigen Tempos. Das richtige Tempo gibt erst Aufschluß über den Geist eines Tonstückes, und umgekehrt, wer den Geist eines Tonstückes erfaßt hat, dem ist *ipso facto* auch das richtige Tempo gegeben. Geist und Tempo eines Tonstückes werden in einem und demselben Verstandsakte gefunden. Langjährige Übung, Suchen und Denken, also Talent und Fleiß wirken zusammen — zu einem Meister des Dirigierens, d. h. zu einem Dirigenten, der immer mit Sicherheit die Tempi bestimmen kann.

Es gibt ein Merkmal, um das Tempo und damit den richtigen Vortrag zu erfassen. Das ist der Textinhalt. Beispiele werden die Sache klarmachen. Den Tag, bevor ich das schreibe, hatte ich einem Konzerte beigewohnt. In demselben kam „Erlkönigs Tochter, Ballade von Niels Gade" zur Aufführung. Held Oluf will nicht mit Erlkönigs Töchterlein tanzen, letzteres hat ihm deshalb „ein Leid's getan". Zu Hause wird er erwartet zur Hochzeit mit „der schönsten Jungfrau im Lande". Da singt seine Mutter: „Wer reitet dort durchs hohe Korn? Stößt laut, stößt laut ins gold'ne Horn! Es ist Herr Oluf selbst, die Sehnsucht schenkt ihm Flügel, er schwingt sich wie ein Edelfalk'

[1]) Die ganze Wagnersche Broschüre behandelt diesen Gegenstand, natürlich meist ganz konkret, mit Werken fürs Theater und Konzert sich beschäftigend. Ich verweise darum nochmals darauf.

Digitized by Google

herab von jenem Hügel!“ Und der Chor ruft: „Er reitet schnell, er eilt' nach Haus, Rings Stein und Funken stieben.“ Wenn nun ein Dirigent das Tempo für solche drängende Situation nicht begreift, der „Mutter“ sentimental zu singen angehen, den Chor schleppen läßt, dann soll er den Dirigentenstab niederlegen. Er ist ein Stümper. In demselben Konzerte brachte ein vierstimmiges Madrigal von Leonhard Lechner (um 1560) in der hypophrygischen (4.) Tonart durch fein nuancierten Vortrag eine gewaltige Wirkung hervor, besonders der Schluß: „Ach scheiden | macht | uns | die euglein | naß.“ Nach einem richtig angebrachten *cresc.* auf „scheiden“ wurde jedes Wort (wovon natürlich nichts in der Partitur steht) *piano ritard.* vom andern durch Atmen getrennt, als stockte die Rede vor Tränen, ohne Übertreibung. Die Richtigkeit des Vortrags erhielt Zeugnis durch langen Applaus. Man vergleiche damit in Fr. Anerios *Requiem* das *„in obscurum“ (Musica divina II.* p. 43) einer der herrlichsten Effekte bei Beachtung des in der Vorrede angegebenen Vortrages.

„Will man alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstückes von seiten des Dirigenten ankommt, so ist dies darin enthalten, daß er immer das richtige Tempo angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben läßt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht.“ So R. Wagner. Und einen sehr wichtigen Aufschluß über das Tempo gibt der Text. Das *Qui tollis, Et incarnatus* wird in Regensburg bei den alten Messen immer viel langsamer, als das *Quoniam,* das *Et in Spiritum* genommen.

In vielen Fällen aber, besonders bei den Alten reicht der Text nicht aus. Dann muß die Melodie Aufschluß geben. Eine Melodiebildung, wie in Haslers *Missa II* (zweite Vereinsgabe), fordert offenbar ein sehr langsames Tempo, weil bei einem schnellen Tempo die Sänger weder den Text zu sprechen noch auch die Töne hervorzubringen imstande wären. Hiegegen würden bei langsamem Tempo die meisten Messen Palestrinas sehr verlieren. Proske gibt wohl für die *Missa brevis* von Palestrina *(Musica divina* I. p. LX) beim *Kyrie M. M.* ♩ 60 an; allein das ist nur für den Anfang; man muß bald vorwärts drängen. Bei der *Missa Papae Marcelli* ist das mittlere Tempo sicher ♩ = 110, das manchmal (Schluß des *Gloria, Credo, Hosanna)* bis ♩ = 140—165 zu steigern ist. Würde man sich durch den Text *„Miserere“* bei Orlandos 50. Psalm zu einem langsamen Tempo verleiten lassen, so würde man die Wirkung vernichten. Ich habe dasselbe fast immer zu langsam gehört. — In der Regel versteht man unter *Allegro* jetzt ein nochmal so schnelles Tempo, als zur Zeit Mozarts und M. und J. Haydns. Die Violinfiguren ihrer Werke müßten gehudelt werden, ja sie wären nicht spielbar bei zu raschem Tempo. Das Tempo sei so, daß die Sänger bequem atmen, die Geiger deutlich sein können. Somit gibt die Art der Melodiebildung, der Figuren, selbst die Zeit, in der ein Werk entstanden ist, Aufschluß über das Tempo.

Trotzdem werden alle diese Mittel nur bei einem mit richtigem Tongefühl begabten Dirigenten wahrhaft nutzbringend sein, und *spiritus vivificat* — nur der Geist, der in den Geist des produziert habenden Künstlers reproduzierend eindringt, kann überall das Richtige finden.

Was aber den Metronom angeht, so erlaube ich mir das von Fr. Witt in seiner *Musica sacra* (III. p. 47) Gesagte herzusetzen. Er sagt: „Über die *Missa II.* von Hasler schreibt die von Dr. O. Paul redigierte „Musikal. Wochenschrift“: Der Allgemeine Deutsche Cäcilienverein hat die im Originale als 2. bezeichnete Messe Johann Leo Haslers als Vereinsgabe für 1869 durch Franz Witt edieren lassen. Der Komponist konnte kaum von einem Würdigeren den Dank erhalten. Mit Ausnahme einiger metronomischen Angaben wie z. B. im *Gloria,* bringen wir der ganzen Herausgabe unser Einverständnis, ja stellenweise Bewunderung entgegen. Nur wer sich derlei Arbeiten unterzogen, kann die Schwierigkeiten taxieren, welche es verursacht, derartige Sachen aus den sogar der Taktstriche baren Manuskripten des 16. Jahrhunderts in eine den an Sangbarkeit etc. gestellten großen Ansprüchen unserer verwöhnten Zeit genügende Partitur zu transponieren.“

„Ich erlaube mir, bei dieser Gelegenheit ein Geständnis zu machen, das ich schon lange auf dem Herzen habe. Sobald ich daran gehe, meine eigenen Kompositionen zu

Digitized by Google

metronomisieren, gerate ich in große Schwierigkeiten: Der Takt, den mir der Metronom vorschlägt, wirkt so auf meine Nerven, daß ich eine Nummer hinschreibe, die vielleicht nicht das von mir gewollte Tempo bezeichnet, mit anderen Worten: der Metronom führt mich in bezug auf das Tempo meiner eigenen Kompositionen irre. Wenn ich mir auch klar bewußt bin und wohl sein muß, in welchem Tempo ich meine eigenen Kompositionen zu dirigieren habe, um den von mir gewollten Effekt zu erreichen, so verliere ich öfters das richtige Gefühl dafür, wenn ich den Metronom höre. Fast leichter kommt es mir vor, fremde Werke zu metronomisieren. Daraus folgt, daß meine metronomischen Angaben nur beiläufig richtig sind. Man hat mir schon öfters gesagt, ich wolle mein *Te Deum,* die Luzienmesse eigentlich viel schneller, als ich angegeben habe. Es kommt mir da eine Bemerkung R. Wagners in den Sinn: „Bei Seb. Bach finden wir das Tempo allermeistens geradewegs gar nicht bezeichnet, was im echt musikalischen Sinne das allerrichtigste ist. Dieser nämlich sagte sich etwa: wer mein Thema, meine Figuration nicht versteht, deren Charakter und Ausdruck nicht herausfühlt, was soll dem noch solch eine italienische Tempobezeichnung sagen? — Um aus meiner allereigensten Erfahrung zu sprechen, führe ich an, daß ich meine auf den Theatern gegebenen früheren Opern mit recht beredter Tempoangabe ausstattete, und diese noch durch den Metronom (wie ich vermeinte) unfehlbar genau fixierte. Woher ich nun von einem albernen Tempo in einer Aufführung z. B. meines „Tannhäuser" hörte, verteidigte man sich gegen meine Rekrimination jedesmal damit, auf das Gewissenhafteste meiner Metronomangabe gefolgt zu sein. Ich ersah hieraus, wie unsicher es mit der Mathematik in der Musik stehen müsse, und ließ fortan nicht nur den Metronomen aus, sondern begnügte mich auch für Angebung der Hauptzeitmaße mit sehr allgemeinen Bezeichnungen, meine Sorgfalt einzig den Modifikationen dieser Zeitmaße zuwendend, da von diesen unsere Dirigenten so gut wie gar nichts wissen. Diese Allgemeinheit der Bezeichnung hat nun, wie ich erfahren habe, die Dirigenten neuerdings wieder verdrossen und konfus gemacht, besonders da sie deutsch ausgeführt sind, nun die Herren, an die alten italienischen Schablonen gewöhnt, darüber irre werden, was ich z. B. unter „Mäßig" verstehe. Diese Beschwerde kam mir neuerdings aus der Sphäre eines Kapellmeisters zu, welchem ich kürzlich es zu verdanken hatte, daß die Musik meines „Rheingold", die zuvor unter einem von mir angeleiteten Dirigenten (wahrscheinlich Hans Richter??) bei den Proben $2^1/_2$ Stunden ausfüllte, in den Aufführungen (unter Wüllner?!?) laut Bericht der A. Allg. Z. sich auf 3 Stunden ausdehnte. Ähnlich meldete man mir einst zur Charakterisierung einer Aufführung meines „Tannhäuser", daß die Ouverture, welche unter meiner Leitung in Dresden 12 Minuten gedauert hatte, hier 20 Minuten währte. Hier ist allerdings von den eigentlichen Stümpern die Rede, welche namentlich vor dem *Alla breve*-Takt eine unangenehme Scheu haben, und dafür stets sich an vier korrekte Normal-Viertelschläge per Takt halten, um an ihnen immer das Bewußtsein sich wach zu erhalten, daß sie wirklich dirigieren und für etwas da sind. Wie diese Vierfüßler aus der Dorfkirche sich namentlich auch in unsere Operntheater verlaufen haben, mag Gott wissen: Dort müßten sie sich, etwa bei einem richtigem

„Ewig — drideldideldi
Selig — drideldideldi
Ewig selig — drideldideldideldi"

viel besser ausnehmen." So R. Wagner.

„Ich bekenne mich zu derselben Ansicht, das das Metronomisieren nichts hilft, so lange ein Dirigent das Stück nicht faßt. Ich habe darum in meinen ersten Werken gar kein Tempo bezeichnet. Aber das Drängen anderer veranlaßte mich dazu; doch sind sie jetzt noch meist verhältnismäßig wenig mit Tempobestimmungen versehen. Zum ersten Male gab ich mir eigentliche Mühe bei der *Missa II* von Hasler. Aber die Vorrede bezeugt es, „die Vortragsbestimmungen, wie ich sie gegeben, reichen selbstverständlich nicht aus; ja es ist unmöglich, sie alle anzugeben." Nehmen wir den Schluß des *propter magnam gloriam tuam (Gloria);* wie will ich das ausdrücken, daß

Digitized by Google

das *tuam* langsamer genommen werden muß; ich müßte über diese zwei Noten *rit.* setzen und beim *Domine* gleich wieder Tempo I schreiben. Das drückt aber wieder das Gewollte nicht vollständig aus; das *tuam* werde betont, das *am* etwas gehalten, dann geatmet und *sf.* eingesetzt. Das steht nun allerdings so dort; aber —. Wenn mir je ein Werk wahrhaft genial erschienen und aus der Seele gesprochen ist, so ist es Wagners neueste Abhandlung über das Dirigieren, die ich dieser Tage erhielt. Meine Bemerkung zur Hasler-Messe *(Benedictus),* mein Aufsatz in den „Fliegenden Blättern" V. p. 21 und so viele Notizen in den früheren Jahrgängen weisen auf dieselben hin.

„In bezug auf das Metronomisieren will ich aber doch hie und da eine Ausnahme gemacht wissen. Als einmal jemand mit meinen etc. Sängern ein Osterkantate von Tottmann aufführen wollte, der nicht imstande war, das Tempo eines Stückes zu bestimmen, das er nicht schon gehört hatte, übernahm ich das Einstudieren. Als ich die Partitur flüchtig durchsah, war es denn doch die Metronomisierung, die mir den ersten Fingerzeig gab, wie der Komponist das Stück gedacht habe. Ich war augenblicklich im reinen, als ich nur diesen Fingerzeig hatte. Ich glaube also, daß das Metronomisieren gut sei, daß es aber geistlosen Dirigenten nichts hilft, talentvollen aber doch recht nützliche Fingerzeige gibt, um in den Geist des Stückes einzudringen, von diesen aber auch nicht sklavisch wird beobachtet werden; es ist ein Hilfsmittel zur Auffassung, aber nicht zur Aufführung. Wer den Geist des Stückes nicht faßt, faßt auch die Tempobestimmung nie richtig. Man muß also die metronomischen Bestimmungen im allgemeinen nehmen, wie der Teufel die Menschen.

„Was nun aber die Schwierigkeiten angeht, von der die musikalische Wochenschrift spricht, die alten Tonstücke auszuschreiben, so sind sie nicht so bedeutend, so lange es sich ums Ausschreiben allein handelt. Soll man aber an die Transposition, Einzeichnen von ♯ und ♭, dynamischen Zeichen, an die Metronomisierung gehen, dann entstehen freilich gewaltige Schwierigkeiten. In bezug auf diese unterscheidet sich meine Edition der Hasler-Messe von der *Musica divina* ganz wesentlich.

„R. Wagner kommt (nebenbei gesagt) auf die Ansicht Mendelssohns zu sprechen: daß das zu langsame Tempo am meisten schade und er dagegen immer empfehle, etwas lieber zu schnell zu nehmen. Wagner knüpft daran mit Recht die bittersten beißendsten Bemerkungen über die Folgen dieses Satzes. Wenn all' die Daten richtig sind, die vorgebracht werden (und ich zweifle nicht daran), ist Mendelssohns Ruf als Dirigent ersten und höchsten Ranges vernichtet. Aber im allgemeinen ist obiger Satz Mendelssohns wahr. Von zwei Übeln ist Verschleppen das ärgere, Übereilen das mindere."

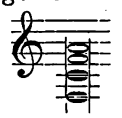
§ 4. Die Dynamik.

Die Vernachlässigung der katholischen Kirchenmusik, die Gleichgültigkeit der kirchlichen Obern gegen dieselbe etc. hat zu einer unglaublichen Rohheit und Verwilderung derselben geführt. Alles was hierüber gesagt worden ist und gesagt werden kann, bleibt gegen die Wirklichkeit weit zurück.

Nichts aber zeigt mehr die Vernachlässigung der katholischen Kirchenchöre als der Mangel des *po* besonders im Gesange. Die Nüance *Piano* wirkt geistig und vergeistigend, das *Fortissimo* wirkt mehr für das Gefühl, für die Nerven. Das *Piano* eines großen Chores ist eine Schönheit, die durch kein *po* einer einzelnen Sängerin sich ersetzen läßt. Es gibt manche Dirigenten, welche glauben, wenn man die Alten fein nüanziere, so zerstöre man ihren Charakter. Freilich, die extremsten Stärkegrade ohne Grund, bloß der Abwechslung und des Effektes halber einzuführen, ist tadelnswert; alles Grelle muß vermieden werden. Aber die Alten bloß herabsingen oder herabschreien ist noch schlimmer. Fordern denn nicht die Worte selbst gebieterisch Nüancen? Auch hierin kann sich Talent und Geist des Dirigenten im glänzendsten Lichte zeigen.

In Nr. 3 der „Fliegenden Blätter" für katholische Kirchenmusik von Witt ist gesagt, die allermeisten Chorregenten stünden so tief, daß sie das *Adoramus* von Wesselack nicht aufzuführen imstande wären. Die Hauptschwierigkeit liegt offenbar im *Piano*-Halten, im richtigen Betonen, Atmen etc. Woher aber diese Schwierigkeit?

Digitized by Google

Weil der Text nicht verstanden und überlegt wird. Der Text gibt deutlich an die Hand, wie das Stück aufgeführt werden muß. Lege ich auf einen Akkord nach Art der *Falsibordoni* verschiedene Textworte: z. B. auf einmal das Graduale am 2. Fastensonntage: *Tribulationes cordis mei dilatatae sunt, de necessitatibus* etc. „Die Drangsale meines Herzens haben sich gemehrt; von meinen Nöten befreie mich", so werde ich das von meinen Sängern anders deklamieren und betonen lassen, als wenn der Gradualetext des 3. Fastensonntages unterlegt ist: *Exurge Domine* etc. „Erhebe dich, o Herr, es trotze nicht ein Mensch, vor deinem Angesichte sollen gerichtet werden die Völker."

So sind sie denn die Falsibordoni durchaus nicht völlig gleichartig zu nehmen. Abgesehen, daß man z. B. das *Gloria Patri*, sei es choraliter oder mehrstimmig *piano* intoniert, kann man durch Hervorhebung jener Worte, welche eine liturgische Aktion erfordern wie im *Laudate pueri* die Worte: *Sit nomen Domini benedictum*, indem man sie z. B. *adagio* nimmt, oder des *misericors et miserator Dominus* im *Confitebor*, indem man ihnen einen sanfteren Ausdruck gibt etc., viele Nüancen in dieselben, überhaupt schon in die Art des mehr oder minder scharfen, des schnellen Sprechens der Worte legen.

Ebenso sind in den Litaneien die gleich komponierten Strophen nicht auch gleich vorzutragen. Bei der höchst monotonen Litanei in Mettenleiters Enchiridion p. XVI ließ ich den Alt anfangs vorsingen, flehend. Bei *Pater de coelis* begannen die Tenöre, bei *Mater Christi* ein Sopranist; bei *Virgo* sämtliche Tenöre, bei *Speculum* alle Soprane, bei *Turris* ein Tenor, bei *Salus* viel langsamer (der Chor *piano* respondierend) ein Sopran, bei *Regina* alle Bässe (schneller). Bei *Agnus* ein Tenor (langsam, feierlich), zuletzt zwei Alte bei *Christe*. Das letzte *Kyrie molto adagio*. Dabei schwieg bald die Orgel, bald setzte sie begleitend ein. Der Eindruck ist sicher kein monotoner, wie dies auch Kothes Reiseskizzen (*Musica sacra* II. p. 80) von R. bezeugen.

Mit der einfachen fünfstimmigen Litanei (im neuesten Litaneienhefte der *Musica divina)* von Orlando Lasso (um einen Ton zu erhöhen, wie die von Cornazzano und Mel) haben Schr., W. etc. schon wahre Begeisterung hervorgerufen. Der Schlußsatz *pianissimo, adagiosissimo* macht einen geradezu überwältigenden Eindruck. Die Aufführungen am 7. August und 21. September 1869 sind wohl in mancher fremden Gäste Gedächtnis für Lebenszeit eingegraben. Und wieviel waren der Sänger? 3 Soprane, 2 Alte (Knaben), jeder der beiden Tenöre einfach besetzt, 2 Bässe, im ganzen 9 Sänger; ich habe dieselbe Litanei am 3. April 1869 mit 7 Sängern und dem gleichen Erfolge aufgeführt. Die Mittel, selbst die herzergreifendsten, rührendsten Effekte zu erzielen, sind meist ungemein einfach. — Welche Wirkung man mit der voranstehenden Litanei aut. ign. machen kann, mögen zwei Kenner, die Herren Kaim und Fr. Schmidt, die am 7. Sept. 1868 bei der Aufführung in St. E. zugegen waren, bezeugen. Ich sage das **nur**, um jenen Chorregenten entgegenzutreten, die über so einfache Kompositionen mitleidig, wenn nicht verachtungsvoll die Achseln zucken. Freilich geben Mozarts Litaneien dem Verstande mehr zu denken. Aber abgesehen, daß sie liturgisch verfehlt sind, sie haben zu tun, um an Eindruck mit den obigen konkurrieren zu können.

(Fortsetzung folgt.)

Sommerkonzert des Bach-Vereins in Leipzig.

Die Sommeraufführung des Bach-Vereins brachte unter der festen, sicheren Leitung seines Dirigenten, des Herrn Professors und Thomasorganisten Karl Straube, zwei Neuheiten für Chor und Orchester zu Gehör. „Die Tröstung", aus Worten der frei übersetzten Heiligen Schrift zusammengesetzt und komponiert von Stephan Krehl, einem ernststrebenden Tonkünstler, dessen Kammerwerke insbesondere sich steigender rühmlicher Anerkennung erfreuen, und den 100. Psalm von Max Reger. Das erstere Stück — deren Wiedergabe aus dem Manuskript eine Uraufführung bedeutete — zeigt das ernste Bestreben, auf Stimmungserzeugung auszugehen, wie sie das deutsche *Requiem* von Brahms in so einzigartiger Weise auslöst. Trotz aller wohltuenden Gegensätzlichkeit in den Motiven und deren orchestraler Behandlung fehlte der interessanten und an nicht wenigen Stellen innigen Musik doch der große packende Zug. Vielleicht erfährt das ernstgerichtete Werk im Spätherbst eine Wieder-

Digitized by Google

holung, die dann in der Totensonntagstimmung ihren geeigneteren Hintergrund erhält, als im quellenden, lebenlockenden Sommer. Die Wiedergabe des zweiten Werkes, für Leipzig eine Festaufführung, bildete die Sensation des Tages: einen Reger für Chor und Orchester, auch aufgeführt bei dem Musikfeste in Zürich. Interessant war es für uns, im Geiste die Wirkung dieses modernen Werkes zu vergleichen mit dem Eindrucke, den die Aufführung des 150. Psalmes von Anton Bruckner und des 13. Psalmes von Liszt: „Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen?" seinerzeit hinterließ.

Am meisten Ähnlichkeit zeigte Reger in seiner Gesamtwirkung mit dem Brucknerschen Werke. Aber in dem überschäumenden, dithyrambischen Schwunge ist der Wiener dem Leipziger über; die bizarren Themen Bruckners sind eben Wagnisse, von denen Goethes Wort über seinen Werther gilt: wer Lust hat, mache es nach, aber er breche dabei nicht den Hals.

Über beiden aber steht uns Liszt mit seiner überströmenden Innerlichkeit, aus der heraus das erschütternde Tenorsolo geschrieben ist. Und doch hat man Liszt Äußerlichkeit vorgeworfen? Wie würde er sich über den großbeanlagten Reger gefreut, wie ihn gefördert haben. Große Spuren gehen auch durch diesen 100. Psalm des modernen Meisters. Und die Intrade des Werkes, wo Orchester, Orgel und Chor den Erdboden zittern zu machen scheinen, sucht ihresgleichen. Aber was wir schmerzlich vermissen, ist die Innerlichkeit. Der Komponist scheint noch keine ernsteren, tragischen Erfahrungen über das Unzulängliche dieses Lebens hinter sich zu haben. Das ist ja alles interessant, planvoll, geistreich, kühn und bis zu einem gewissen Grade gewaltig erdacht und geschrieben; das Tiefinnerliche fehlt. Das Werk fesselt, aber es reißt nicht hin, trotz der begeistertsten Wiedergabe. Im Schweigen und in der Ruhe gedeiht, wie Thomas a Kempis so überaus treffend sagt, die Seele des Betenden. Aber auch die des schaffenden Künstlers. Das laute Getöse der Zeitpresse hat sich ziemlich stark in das Schaffen Regers hineingemischt und seine Werke sind als Parteisache von seinen Freunden zu sehr in den musikpolitischen Kampf hineingezogen worden. In solcher Umgebung gedeiht keine Künstlernatur, besonders dann nicht, wenn er Kirchliches schreiben will. Das wächst nur in einer ganz anders gearteten Pflege.

Und dann ist die innerste Auffassung eines Künstlers -- ob er es weiß oder nicht — abhängig von seiner Weltanschauung. Besonders verträgt die Tonkunst hierin keine Unklarheit und Halbheit. Nur aus der geläuterten Seele dringt eine Kirchenmusik, die das in Wirklichkeit ist, was sie sein will: ein Instrument zur Verherrlichung eines persönlich geglaubten Gottes. Da hilft kein Drehen und Wenden. Darüber täuschen keine Lobeshymnen von tausend und abertausend Freunden. Die Wahrheit steht fest. — Im Stillen warten wir schon lange auf eine Messe für Chor, Soli, Orchester und Orgel aus der Hand dieses Meisters. Wann wird sie kommen? Wird sie überhaupt kommen?

Allerdings eine Technik wäre bei ihm noch einer Steigerung fähig, dem Choral sangliche Motive zu geben. Wie ist doch Händel seinerzeit auf der rechten Bahn gewandelt, als er bei seinem Aufenthalte in Italien den Charakter wahrer Singmusik zu erfassen bemüht war und ihn in ewig mustergültiger Weise festzuhalten verstand. Ein Bruckner wäre um vieles genießbarer geworden.

Welch innerer Kraft und edlen Singschönheit Reger fähig ist, zeigt er in seinen herrlichen Marienliedern und religiösen Gesängen,[1]) die wir nicht genug empfehlen und zum eingehenden Studium anraten können. Dahin laß der vielumworbene Komponist seine Wege zurückgehen unter Beibehaltung dessen, was er in seiner wahren Gestaltungskraft hinzugefügt hat. Niemand kann wider den Stachel lecken, ohne schwere Einbuße an innerem Wert und innerer Wahrheit zu erleiden. Aus seiner Haut kann niemand heraus. Seiner Natur treu bleiben, das ist das erste Künstlergesetz, das erste Gesetz aller Kunstbildung. Und wenn wir so sehen — allgemein ohne Rücksicht auf einen besonderen Fall und eine bestimmte Einzelperson sei es gesagt — wie zuweilen in Eifersucht der dicht um den Meister gescharten Freunde ihn vor der heilsamen Berührung mit dem Urteile der großen Welt fern zu halten sich bestrebt oder dieses Urteil als unberechtigt hinzustellen sucht, dann kommt uns das Wort in den Sinn: „Was haben deine Freunde aus dir gemacht?"

Nicht um anzuklagen, seien diese Worte niedergeschrieben, nicht um recht zu behalten diese innersten Gedanken und Bedenken enthüllt, sondern um mitzuhelfen, daß die Kunst und ihre Meister den Segen stiften, zu dem sie eine höhere Macht in diese Erde pflanzte. Das kann die Kunst aber nur, wenn sie sucht und findet den Weg zum Herzen der Menschheit. Dr. Hugo Löbmann.

Inhaltsübersicht von Nr. 7 des Cäcilienvereinsorgans: Über Puritanismus in der Kirchenmusik. Von Mühlberger. — Kirchenmusikalische Versammlungen und Schulen. — Rundschau der deutschen kirchenmusikalischen Zeitschriften von Januar mit Juni 1910. — Vereins-Chronik: Paderborn, Vortragsabend der Kirchenmusikschule; Xanten. Jubiläum des Kirchenchors „Cäcilia" und des Domchordirektors Börgermann; Kirchenmusikalisches Programm des Bezirks-Cäcilienvereins Kaiserslautern. — Die Kirchenmusik bei der Haydn-Zentenarfeier in Wien (1909). (Fortsetzung folgt.) — Vermischte Nachrichten und Notizen: Zwei Aufführungen des Riedelvereins Leipzig (Dr. H. Löbmann) (Schluß); V. Musikpädagogischer Kongreß in Berlin; Dresden, Ein deutsches Glaubenslied. — Inhaltsübersicht von Nr. 6 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 7, sowie Cäcilienvereins-Katalog, Seite 21—28, Nr. 3865—3884.

---

[1]) Opus 61a—h, Kistner, Leipzig.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.
Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1910. Regensburg, am 1. Oktober 1910. Nr 10.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XXXXIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen (48 Seiten) wurden mit Nummer 7 versendet. Der Abonnementpreis des 43. Jahrgangs 1910 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Prälat Dr. Franz Xaver Haberl,
gest. am 5. September 1910.

Digitized by Google

Prälat Dr. Franz Xaver Haberl †.

Als am 8. September die Sonne zur Rüste ging, grüßten ihre letzten Strahlen ein frisches Grab. Einen seiner größten Männer hatte Regensburg am Nachmittag des Festes Mariä Geburt unter zahlreichster Anteilnahme aus allen Kreisen zur ewigen Ruhe gebettet: Dr. F. X. Haberl. Daß die Lebenskraft des Siebzigjährigen allmählich zu schwinden begann, hatten seine Freunde und Schüler mit Betrübnis bemerkt. Zwar suchte Dr. Haberl mit der ihm eigenen zähen Energie die Todesgedanken immer wieder von sich zu schütteln und von Plänen für die Zukunft zu sprechen, aber der müde Körper versagte dem immer noch lebhaften Geiste den Dienst. Seit seiner Rückkehr von Karlsbad, wo er Rettung und Genesung erhofft hatte, war Haberl ein gebrochener Mann; am 5. September, nachmittags 3 Uhr erlöste ihn der Tod von seinen Leiden.

Über 20 Jahre war Haberl Redakteur der *Musica sacra*. Wenn es ihm auch in den letzten Jahren schwer geworden war, die beiden Blätter (das „Cäcilienvereinsorgan" und die „*Musica sacra*") zu redigieren, so sind doch seine Verdienste um dieselben ungeschmälert geblieben, und es ist der neuen Redaktion der *Musica sacra* eine Herzenspflicht, zugleich im Namen des Verlags den innigsten Dank hiefür an seinem frischen Grabe niederzulegen.

Was der Name Haberl für die kirchenmusikalische Welt bedeutet, läßt sich nicht auf ein paar Seiten sagen, und so habe ich mich auf Zureden seiner Freunde entschlossen, dem dahingegangenen großen Manne eine Biographie zu widmen, die nach Durcharbeitung des vorhandenen Quellenmaterials in nicht allzu ferner Zeit erscheinen soll. Einstweilen aber mögen die wenigen nachfolgenden Zeilen genügen, die ich unter dem Eindrucke der Todesnachricht für die *Musica sacra* geschrieben und deren Abdruck ich auch der Redaktion des „Cäcilienvereinsorgans" auf ihr Ersuchen hin zur Verfügung gestellt habe. Der Allmächtige aber vergelte seinem treuen Diener, was er sein ganzes Leben lang mit nimmermüder Begeisterung für Kirche und Altar gearbeitet; das fromme Fürbittgebet der Leser der *Musica sacra* verhelfe dem Verstorbenen zum ewigen Lohne!

F. X. Haberl wurde geboren am 12. April 1840 zu Oberellenbach (N.-Bay.) als der Sohn eines Lehrers. Seine Gymnasialstudien absolvierte er als Zögling des Bischöflichen Knabenseminars in Passau und wurde nach vollendetem Studium der Theologie daselbst am 12. August 1862 zum Priester geweiht. Mit weitausschauendem Blick führten den musikalisch hochbegabten Jüngling seine Vorgesetzten jenem Arbeitsfelde zu, das seinen Neigungen am besten entsprach und dessen Bebauung in Zukunft sein ganzes Wirken und Schaffen in Anspruch nehmen sollte, dem Gebiet der Kirchenmusik. Als Musikpräfekt an den Bischöflichen Seminarien in Passau legte er den Grund zu jenen gediegenen und reichen Kenntnissen, die ihn für später zu führenden Stellungen prädestinierten. Freilich nur den Grund. Denn der Ausbau verlangte ein Herausgehen über die engen heimatlichen Mauern, ein Schauen, ein Hören, ein Forschen in fremden Ländern. So treffen wir Haberl 1867—1870 im ewigen Rom, dort, wo schon vor ihm Männer wie Proske, de Witt, Espagne, Winterfeld u. a. den dornenvollen Pfad des musikalischen Forschers gegangen waren. Seine Stellung an der Kirche S. Maria dell'Anima bedeutete für ihn nur die finanzielle Grundlage für seine Studien in den reichen und kostbaren Archiven und Musikbibliotheken Roms. Hier wurde der Musikgelehrte Haberl. In diese Zeit fällt auch seine erste Anteilnahme an der Choralbewegung, die damals von der römischen Kommission unter Kardinal Bartolinis Vorsitz ihren Ausgang nahm. Welch eminente Bedeutung der Name *Medicaea* für den jungen geschäftsgewandten Kirchenmusiker wie für den abgeklärten Greis im Silberhaar stets in sich schloß, kann nur der Fachmann wissen und beurteilen, und nur der unparteiische Musikhistoriker wird zu einer objektiven Würdigung dieser Periode den Griffel ansetzen dürfen. 1871 kehrte Haberl in sein Vaterland zurück, um den verantwortungsvollen Ehrenposten eines Domkapellmeisters in Regensburg zu über-

Digitized by Google

ehmen. Was er hier in mehr als einem Dezennium, besonders als idealer Dirigent er klassischen Polyphonie, geleistet, ist in den Annalen des Domchors eingegraben; s war eine Blütezeit des Domchors, wie sie nur durch die Glanzperiode unter em jetzigen Domkapellmeister Engelhart übertroffen wird. Doch F. X. Haberl ar im Grunde seines Herzens mehr Gelehrter als Künstler, und so erbat er sich om Bischöflichen Ordinariate Urlaub, legte sein Amt nieder und ging abermals ach Rom, wo er sich der wirksamsten Unterstützung und des größten Wohlwollens on Papst und Kurie erfreuen durfte; ich erwähne nur die Kardinäle Bartolini, Masella, ripepi, Mazella, Steinhuber und Gasparri.

1874 realisierte Haberl den großen Gedanken, den er schon längst in seinem erzen getragen: die Gründung einer Kirchenmusikschule in Regensburg. as hieß in der Tat das Übel an der Wurzel anfassen und der ganz und gar entrteten kirchlichen Musik einen neuen fruchtbaren Nährboden geben. Diese Mannesat erforderte nicht bloß ein Organisations- sondern auch ein Finanzgenie; Haberl esaß beides in hervorragendem Maße. Und den Feuergeist für seine junge Grünung empfing er von jenem Feuerkopf, der selbst kurz vorher den „Allgemeinen eutschen Cäcilienverein" aus dem Boden gestampft hatte, dem genialen Dr. F. X. Witt. us den bescheidensten Anfängen — Haberl, Haller und † Dr. Jacob waren die rsten Lehrer für nur drei Schüler — sah Haberl die Kirchenmusikschule wachsen, nd sich jeden Fuß Erdreich mühsam erringend, sah er sie blühen und zu jener edeutung emporsteigen, die ihr in der kommenden Zeit den Ruf europäischer erühmtheit eingetragen hat. Ohne die geringste Überschätzung oder Übertreibung arf man dies von ihr wohl sagen, denn ihre Schüler kommen aus aller Herren änder, herüber sogar aus den Staaten des südlichsten Amerika. Mit großem ank muß es begrüßt werden, daß der Direktor und Vorstand der Schule schon u seinen Lebzeiten ihren weiteren Bestand sicherte durch Begründung der „Kirchenusikschul-Stiftung" unter dem Protektorate Sr. Exzellenz des Hochwürdigsten Herrn ischofs, wodurch sie für die Zukunft die wirksamste Förderung erhoffen darf. urch Erbauung der St. Cäcilienkirche, die sich als Schmuckkästchen neben der irchenmusikschule erhebt, machte sich weiters Dr. Haberl nicht bloß um die raktische Ausbildung seiner Musikschüler, sondern auch um die Seelsorge eines roßen Stadtteils im Osten verdient. — Das Jahr 1899 brachte Haberl die Würde ines Präsidenten des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins. Mit der Würde wuchs ie Bürde. Doch die breiten Schultern des arbeitsfreudigen Mannes vermochten ie Last zu tragen, und ein wahrer Segensstrom ging nun aus von der energischen ätigkeit, die er überall durch Abhaltung von kirchenmusikalischen Kursen usw. in eichstem Maße entwickelte.

Das war die Wirksamkeit, die Haberl der kirchenmusikalischen Praxis idmete. Doch darüber vergaß er nicht seiner gelehrten Studien, und die Ergebisse derselben haben dem Namen Haberl eigentlich erst den Klang gegeben, den r weit über Deutschlands Grenzen hinaus in allen Musikkreisen ohne Unterschied er Konfession besaß. Erst kürzlich schrieb mir ein bedeutender protestantischer usikgelehrter: „Haberls schwere Erkrankung ist mir sehr leid; sein Tod wäre in schwerer Verlust für unsere Wissenschaft. Wie oft habe ich in Italien, wo an deutsche Gelehrtennamen nicht leicht behält, den seinigen mit Hochachtung nd Verehrung nennen hören . . ."

Ein *standard work* für die ganze musikalische Welt bildet die monumentale alestrina-Ausgabe, die Haberl vom 10. Bande an redigierte und die nun in 33 Bänden ollendet vorliegt. Wenn ich erwähne, daß der unermüdliche Forscher nicht weniger ls achtundzwanzigmal in Rom war und zwar wohl in den meisten Fällen dieser usgabe wegen, so mag das ein kleines Bild für die Größe der Arbeit geben. leichsam als Gegenstück zu der Gesamtausgabe von Palestrinas Werken wurde ie Gesamtausgabe der Werke von Orlando di Lasso im Verein mit Professor r. Sandberger in München in Angriff genommen; ihre Vollendung sollte der

Digitized by Google

greise Gelehrte nicht mehr schauen. Neben diesen großen Werken lief dann eine Reihe von kleineren Arbeiten, die vielfach der Praxis dienten und mitunter eine hohe Auflagenzahl erlebten, die Redaktion der *„Musica sacra"* und des „Cäcilienvereinsorgans", in früheren Jahren auch des „Cäcilienkalenders", der sich dann in eine wissenschaftliche Publikation, das „Kirchenmusikalische Jahrbuch" umgestaltete usw. Komponist war Dr. Haberl nicht, es fehlte ihm der göttliche Funke.

Ehrungen und Anerkennungen wurden dem eifrigen Arbeiter reichlich zuteil, obwohl er jeglichem Strebertum abhold war: Die Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst in Berlin wählte ihn zu ihrem lebenslänglichen Mitglied, die Universität Würzburg ernannte ihn *honoris causa* zum Doktor der Theologie, Se. Kgl. Hoheit der Prinzregent zum Kgl. Geistl. Rat usw. Eine große Freude war es für den alternden Mann, als ihm der Hochw. Herr Bischof, Exzellenz Dr. von Henle, in Anerkennung seiner Verdienste um die *Musica sacra* bei Pius X. die Prälatenwürde erwirkte, die der Siebzigjährige manchen seiner ehemaligen Schüler schon längst neidlos tragen sah. Diese Freude war Dr. Haberl um so mehr zu gönnen, als ihm gerade in den letzten Jahren durch die geänderte Lage in der Choralangelegenheit manche schwere Prüfung nicht erspart blieb; sah er doch an seinem Lebensabend einen Teil seines Lebenswerkes vollständig annulliert. Mit seinem urwüchsigen Humor suchte er sich über derlei Dinge hinwegzusetzen, wenn es ihm auch nur schwer gelang, seine Abneigung gegen die neue Richtung und ihre Vertreter zu bemeistern.

Was menschlich war an diesem großen Mann, wird der Erde übergeben und der Verwesung anheimfallen, sein Geist aber wird fortleben. Der Same, den er gesät, muß Früchte tragen bis in die kommenden Geschlechter; denn, was das kirchenmusikalische Regensburg groß gemacht hat und was allein seiner Kirchenmusikschule und seinem Domchor die überragende Stellung sichern wird für die Zukunft, das ist die traditionelle Pflege der altklassischen Polyphonie, der Glanzepoche der kirchlichen Musik.

Regensburg. Karl Weinmann.

Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik.

Von Witt-Haberl.

(Fortsetzung aus Nr. 8/9, Seite 102.)

Aber nicht bloß bei so leicht aufzufassenden Werken gibt der Text die Normen. Wer erkennt nicht, daß Joh. Gabrieli in seinem achtstimmigen *Magnificat* (neuestes Vesperheft der *Musica divina)* bei *„Fecit potentiam* etc. der Herr hat Macht geübt mit seinem Arme und die Stolzen zerschmettert", des Textes wegen eine großartige Steigerung (deshalb sehr scharf zu betonen und *accel.* zu nehmen) anbringt und mit gewaltigen Schlägen abschließt, was jedem die Generalpause verdeutlichet![1]) Man sehe auch den ersten Zusammentritt aller 8 Stimmen bei *omnes gen.* **alle** Geschlechter!" Dieselben Aufschlüsse gibt der Text in Casciolinis *„Angelus Domini"* bei *„surrexit"* etc.

Man kann aber nicht leugnen, daß manche Texte nur ein Gefühl aussprechen oder daß sie weniger Anhaltspunkte inbezug auf Vortrag an die Hand geben. Gehen wir das eben genannte Motett durch. Viele Leser werden sich erinnern, daß Witt mit demselben die durchschlagendsten Effekte erzielte. (Vergl. seine „Fliegenden Blätter" IV. p. 84, 90 etc.) Welches war der Vortrag? Beide Chöre sangen das *„Angelus Domini" mfo.* mehr erzählend; das *„descendit"* trat schon kräftiger auf, der aufsteigende Baß und Sopran bei *„accedens"* sehr *cresc.* Jeder sieht, daß beim Zusammentritt der acht Stimmen *„et super eum sedit"* der Komponist abschließt; er war *ffo.* Das *„et dixit mul."* war ruhig und erzählend; die Worte des Engels „Fürchtet euch nicht" sanft ,

[1]) Nebenbei gesagt, wer noch zweifelt, ob die Alten den Text charakteristisch aufzufassen imstande waren, lasse einmal in gelungener Aufführung diese Stelle an sich vorüberstürmen, und höre dann den tiefernsten Einsatz *„mente cordis sui"*. Eine wunderbare Schönheit!

Digitized by Google

wobei das *b* des Basses etwas schärfer betont wurde und dadurch zur berechtigten Geltung kam. Von *„scio enim“* an begann nun eine 22 Takte lange Steigerung, die bei *„Crucifixum“* schon *fo* war, dann aber durch Wechsel des Tempo, die in den höchsten Lagen sich bewegenden Stimmen, den Rhythmus das Höchste an Effekt bietet, den die Musik bieten kann. Wie leicht Monotonie zu vermeiden ist, zeigte die Betonung des *Venite*. *„Ubi positus erat,* blieb ruhig *(mf)* liegen; ***Dominus*** betont. Feierlich schloß dieser Satz *ritard.* Das *Alleluja* begann $\circ$ = 108 *piano.* Erst im 7. Takte begann eine Steigerung.[1]) Pag. 8, Takt 3—7 waren wieder ruhig gehalten; Steigerung; *dim.* Takt 15; *piano* Takt 16, Steigerung; pag. 9 Takt 5 und 6 *dim.* Vom 9. Takt an *ffo.;* pag. 10 Takt 7—12 *marcatissimo* jede Silbe. Pag. 11 Takt 5 und 6 rit., Takt 7, 8, 9 *adagio ffo.* Das darauffolgende Motett (um einen Ton höher intoniert, begann *forte;* das *Gloria* ($^3/_1$-Takt) *po.,* ein wenig *cresc.* Takt 2, Takt 3 *ppo. Deo* <*fo*>. Wiederholung ebenso; Schluß sehr langsam und breit. Der Vortrag des nächsten Motetts läßt sich mit Worten nicht beschreiben. *„Insipientium“ fo, **mori*** sehr stark *sforzando* und Fermate, *decrescendo* bis *ppo;* bei der Wiederholung der beiden Worte derselbe Vortrag.

Einer der wichtigsten Punkte der Proben ist die Erlernung des rechten *po, ppo, mfo.* Schon oft ist in Witts Blättern aufmerksam gemacht worden: „Im *po* und *ppo* zeigt sich die Disziplin eines Chores, *fo* singen kann jeder Chor.“ „Man glaubt, „Geschrei sei Gesang!?!“ *Piano*-Halten hängt wesentlich vom richtigen Gebrauche, resp. Sparen des Atems ab. Wenn ein Chor kein eigentliches *po* und *ppo* kennt, kennt er auch kein eigentliches *fo* und *ffo,* selbst wenn er immer wirklich *fo, ffo* singt. Denn letzteres wird erst wirkungsvoll durch den Gegensatz. Ohne ein wirkliches *po* und *ppo* gibt das *fo* des Chores nur „viel Geräusch, aber keine Kraft“. Notwendigkeit des *po* zeigt bald die Praxis; denn ein Chor ohne solches macht **nie** packenden Eindruck, während ein im *po* geschulter Chor die wunderbarsten Effekte hervorbringt. Die Wirkung der Litanei von Orlando Lasso hängt von diesem *po* und *ppo* ab. Wie ist es nun bei den Alten zu halten?

Vor allem unterscheide man gleichzeitige und imitierte (fugierte) Sätze. In ersteren hat der Direktor freie Hand. Je nach seinem guten oder schlimmen Geschmacke wird er <> *po, ppo, sfo.* nach Belieben anwenden können. Aber auch hier gibt der Text gute Anhaltspunkte. Deklamieren wir einmal pathetisch *„Kyrie eleison“,* so wird jeder bis zur 2. Silbe von *eleison* anwachsen. Ich ließ deswegen immer bei **gleichzeitigen** (ich betone das nochmals!) Sätzen, also z. B. bei der Litanei von R. de Mel oder Cornazzano das ***Kyrie*** bestimmt (ohne *cresc.* auf dieser langen ersten Silbe) **an**singen, die zweite und dritte ruhig sprechen ohne bloß zu flüstern, dann atmen, und auf *eleison* ein mehr oder minder starkes *cresc.* nehmen, je nach dem schnelleren (am Anfange) oder (am Schlusse der Litanei) langsameren Tempo. Bei *„Christe (ex)audi nos“* gibt die Deklamation an die Hand, das ***audi*** zu betonen. Die *Agnus Dei* dieser beiden Litaneien setzten *po* ein, haben auf ***Dei*** ein <> und deklamieren die übrigen Silben mit ruhiger, richtiger Betonung. Die unbeschreiblich herrliche Melodie im *„Parce nobis“* (p. 25 der Partitur) wächst (man darf den Sopran bei dem hohen Einsatze mit *fis* schon etwas lauter anfangen lassen, als die andern Stimmen, muß aber sehr darauf sehen, daß der 2. Tenor nicht überlaut wird, was durch die hohe Lage leicht veranlaßt wird) bei ihrer Wiederholung bis man ***Domine*** angesungen hat und läßt dann nach. Das Tempo ist sehr langsam. Noch herrlicher fast ist das *Agnus* pag. 35. Das ***mundi*** kann man scharf *cresc.* (Solo) nehmen, dann *dim.* Das *cresc.* dauert (nicht zu scharf!) bloß bis ***nobis;*** das *Domine* läßt immer mehr und mehr nach, vollständig *perdendosi.* — Demnach spielen bei homophonen Sätzen *cresc.* und *decr.* eine große Rolle, ja der Wechsel der beiden ist ein unaufhörlicher, gerade der nämliche und in so wenig greller Weise wie bei pathetischer Deklamation.

---

[1]) Leider sind hier pag. 7 durch Übersehen des Herausgebers zwei Takte ausgelassen; nämlich die beiden letzten Takte dieser Seite sind zweimal zu singen. Ein Blick auf die analoge Stelle pag. 8, Takt 9—13 sowie eine genaue Vergleichung mit einer authentischen römischen Abschrift, die Herr Dr. Benz gemacht hat, beweist dies unwiderleglich. Auch dürfte es wohl statt *„sed surrexit“* heißen *„jam surrexit“.*

Digitized by Google

„Viel schwieriger wird die Sache bei stark imitierten Sätzen. Man wird zwar ein erstes *Kyrie* (z. B. *Missa Iste Confessor* von Palestrina, *O quam gloriosum)* immer ruhiger im Tempo und in Stärke halten, als ein zweites. Aber im großen und ganzen müssen solche Sätze mehr durch ihr inneres Leben, als durch äußere Dynamik wirken. Wie das Tempo weniger Modifikationen[1]) unterworfen sein kann, so auch die Dynamik.

Proske sagt von imitierten Sätzen: „Das Leben der Darstellung muß von innen kommen, d. i. aus dem inneren Verständnisse der musikalischen Rede, des harmonischen Inhaltes richtig und wahrheitsgetreu hervorgehen. Thema, Kontrathema, Fülle und Teilung der Stimmen, Deklamation und Akzentuation, wie sie in der Regel vom Komponisten treffend ausgeprägt sind, rhythmische Abwechslung, vor allem Reinheit der Intonation, Festhalten, Binden und Tragen des Tones liegen überall dem Verständnisse ziemlich nahe und sind hinreichende Stützpunkte eines richtigen, wahren und schönen Vortrags älterer Gesänge." *(Mus. div.* I. p. XLIV.)

(Fortsetzung folgt.)

Das lateinische Hochamt als musikalische Komposition.

Von Otto E. Drinkwelder, S. J., Innsbruck.

Nachfolgenden Aufsatz hat der Verfasser zuerst in der „Linzer theol. Quartalschrift" (1910 Heft III) veröffentlicht. Da er ein hochaktuelles Thema behandelt, das schon 1909 auf dem Wiener Musik-Kongreß in der Sektion für Kirchenmusik angeschnitten wurde, dürfte seine Bekanntgabe, dem Wunsche des Verfassers gemäß, besonders für Kirchenkomponisten von größtem Interesse sein. Die Redaktion eröffnet daher zu den Ausführungen des Verfassers die Debatte und hofft dadurch, daß sie in den folgenden Nummern der *Musica sacra* die verschiedenen Anschauungen und Meinungen über die angeregte Frage zu Worte kommen läßt, ein positives Resultat zu erzielen. Vielleicht nähern wir uns auf diesem Wege auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik immer mehr jener Stileinheit, die wir in anderen Künsten schon längst bewundern. Die Redaktion.

Zwischen dem offiziellen liturgischen Gesangsbuche, dem *Graduale Romanum,* und der übrigen kirchenmusikalischen Literatur herrscht ein auffallender Unterschied. Im *Graduale Romanum* bilden den Hauptteil die Sammlung der nach Zeiten und Festen wechselnden Gesänge; die in allen Messen gleichen Stücke sind nur ein sehr geringer Bruchteil des Ganzen: in der übrigen kirchenmusikalischen Literatur dagegen sind am stärksten die Kompositionen der unveränderlichen Meßteile: *Kyrie, Gloria* etc. vertreten, während von den wechselnden Meßgesängen nur einige Sammlungen von Offertorien, Gradualien, höchstens noch einigen Gesängen zum Introitus, aber so gut wie keine einheitlichen Meßkompositionen der Wechselgesänge für einzelne Feste existieren.

Ich vergleiche z. B. das *Graduale Romanum* in der vatikanischen Ausgabe und den mit großem Fleiße zusammengestellten „Führer durch die katholische Kirchenmusik", herausgegeben von Franz Feuchtinger, Regensburg (ohne Jahreszahl). Nr. 572—6162 dieses Führers sind ausschließliche Kompositionen der bekannten Texte *Kyrie, Gloria, Credo* etc. in 25 verschiedenen Besetzungsarten. Die liturgischen Wechselgesänge dagegen sind unter der Gruppe V: „Motetten und Kirchengesänge für den Vor- und Nachmittagsgottesdienst" zerstreut und auf eine Stufe gestellt mit Predigtgesängen, Prozessionsgesängen, Marienliedern, Herz Jesu-Liedern etc. Einige Untertitel ermöglichen doch wenigstens die Auffindung von Gradualien, Sequenzen und Offertorien, soweit diese eben nicht in Sammlungen verborgen sind. Kompositionen der Communio sucht man vergebens und wüßte man nicht, daß J. G. E. Stehle seinerzeit Introiten (Cäcilienvereins-Katalog Nr. 1474) komponiert hat, so würde man wohl auch diese kaum unter V i) Verschiedene Motetten in allen Stimmenbesetzungen suchen, wo sie ganz unscheinbar als Nr. 3183: „48 Introiten für gemischten Chor" figurieren. Will man also an einem Festtage moderne Kompositionen der Wechselgesänge aufführen, so ist man darauf angewiesen, sich aus 2 bis 3 Werken die passenden Wechselgesänge zusammenzusuchen und für die Communio noch irgend einen Ersatz zu schaffen; auf eine einheitlich durchgeführte Komposition der wechselnden Meßteile muß man einfach verzichten — außer in einer Messe, der *Missa de Requiem;* diese ist die einzige, die stets von den Komponisten verschiedenster Richtung mit großem Verständnis und ausgezeichneter Sorgfalt durchkomponiert wurde, und zwar regelmäßig einheitlich zugleich mit den allgemeinen Meßgesängen *Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus.* Für alle anderen Messen aber bietet die gesamte neuere kirchenmusikalische Literatur außer einigen

---

[1]) So sagt auch R. Wagner über die bekannte vierthematige Fuge der Jupitersymphonie von Mozart, über die Finales der Mozartschen *Es-* und der Beethovenschen *A*-dur Symphonie: „Hier feiert die rein rhythmische Bewegung gewissermaßen ihre Orgien und daher können auch diese *Allegro*-Sätze nicht bestimmt und schnell genug genommen werden". Von den Ouvertüren zu „Figaro" und „Don Juan" ist bekannt, daß sie Mozart nicht schnell genug gespielt werden konnten; als er die Musiker durch sein endlich erzwungenes *Presto* der Figaro-Ouvertüre zu derjenigen verzweiflungsvollen Wut gebracht hatte, welche ihnen zu ihrer eigenen Überraschung das Gelingen ermöglichte, rief ihnen der Meister ermutigend zu: „So war's schön! Nun am Abend noch ein wenig schneller!"

Digitized by Google

in Sammelwerken zerstreuten Messen eines oder des anderen Festes so gut wie keine Komposition einer *Missa de tempore* oder *de Sanctis*.

Wie ganz anders das *Graduale Romanum!* In der Pustetschen Ausgabe z. B. entfallen 76 Seiten (4*—80*) auf die Kompositionen des *Ordinarium Missae*, 14 Seiten (80*—94*) auf die *Requiem*-Messe, dagegen auf die Kompositionen der wechselnden Meßtexte: 552+[204], also im ganzen 756 Seiten. Dabei sind diese wechselnden Meßgesänge in der bekannten Weise geordnet, daß für jedes Fest alle treffenden Gesänge zusammengestellt sind, und nicht etwa zuerst alle Offertorien, dann alle Gradualien usw.

Gewiß ein großer Gegensatz zwischen dem Graduale und der übrigen kirchenmusikalischen Literatur! Und auf welcher Seite steht die Praxis?

Die landläufige und etwas oberflächliche Auffassung des Hochamtes ist die, es bestehe das Hochamt aus zwei ganz verschiedenen Teilen: den Gesängen des Klerus beim Altar und den Gesängen des Chores. Um jene kümmert sich der Musiker und der gemeine Mann wenig; sie werden ganz dem Klerus überlassen. Als Chorgesänge ist man außer im *Requiem* gewohnt, jahraus jahrein dieselben Texte singen zu hören, nach Umständen von einigen Choral- oder anderen „Einlagen" unterbrochen, um deren Text man sich aber herzlich wenig kümmert, ja so wenig, daß man auch an einem beliebigen Heiligenfeste mit einem *Ave Maria* als Einlage zufrieden ist. Und wo bleibt all der reiche musikalische und poetische Gehalt der nach Zeiten und Festen wechselnden Meßgesänge? Wo sind die in allen erforderten Stimmenbesetzungen durchkomponierten Messen aus dem *Proprium de tempore, de Sanctis*, dem *Commune Sanctorum* usf., welche die moderne Musik dem Melodienschatz des *Graduale Romanum* an die Seite stellen könnte? Warum gehen die Komponisten der Gegenwart immer und immer wieder daran, die mit unseren musikalischen Mitteln schon beinahe erschöpfend behandelten Texte des *Kyrie, Gloria* etc. von neuem noch einmal in Musik zu setzen? Wer in sich den Genius fühlt und in diesen bereits bis zum Überdruß mittelmäßig behandelten Texten musikalisch etwas Neues zu sagen weiß, der möge es wagen; aber eine viel dankbarere und dabei viel leichtere Aufgabe kann er lösen, wenn er sich mit den bisherigen Kompositionen des *Kyrie* . . . zufrieden gibt und an die musikalische Bearbeitung der wechselnden Meßgesänge herantritt. Sollte denn die moderne Musik nicht imstande sein, den Choralgesängen des *Proprium de tempore* und *de Sanctis* eine ebenbürtige musikalische Literatur an die Seite zu stellen, wie sie dieselbe dem *Ordinarium Missae* an die Seite gestellt hat?

Suchen wir einen Augenblick alles zu vergessen, was bisher von der Messe und für die Messe komponiert wurde! Denken wir uns, wir hätten nur das *Missale Romanum* und den darin gegebenen Text. Wir wissen, welche Textesworte und von wem sie zu singen sind. Nun wollen wir diesen Meßtext einem Künstler zur musikalischen Komposition übergeben. Wir befinden uns in einer ähnlichen Lage wie der Dichter eines Oratoriumtextes, dessen Vertonung er einem Komponisten übergibt. Wir nehmen ein konkretes Beispiel. Es soll die musikalische Komposition zu den Meßtexten des Festes Epiphanie (6. Januar) geschaffen werden. Der Text umfaßt folgende Stücke:

Zwei Lesungen, eine aus dem Propheten Isaias: *Surge illuminare Jerusalem*, und eine aus dem Evangelium des heiligen Matthäus über die Anbetung des Herrn durch die Heiligen drei Könige; ferner vier Gebete, zwei kürzere zu Beginn und Schluß der Messe: Oratio und Postcommunio, und zwei längere: *Pater noster* und Präfation; weiter 10 Gesänge, davon vier, die nur für dieses Fest bestimmt sind, und sechs in den meisten Messen wiederkehrende. Von diesen sechs Gesängen sind zwei längere und selbständige Stücke: das *Gloria*, ein gewaltiger Hymnus und das *Credo*, ein schlichtes, von tiefer Überzeugung getragenes, aber von lyrischem Schwung gänzlich freies Glaubensbekenntnis. *Sanctus* und *Benedictus* sind nach der heutigen Praxis Chorlieder, welche das Beten des Kanons begleiten und so musikalisch von der Präfation zum *Pater noster* überleiten. Getrennt sind sie durch den Moment der heiligen Wandlung, während welcher jeder Gesang zu verstummen hat. Umfang und Charakter ihrer Komposition hat sich also nach dieser Stellung zu richten. Das *Kyrie* ist in der heutigen Liturgie ein Gebetsruf des Chores, der sich an den Introitus anschließt. Der Charakter eines Eröffnungsgesanges kommt ihm so wenig zu, daß gerade am Charsamstag die Kontinuität der Messe mit der vorausgehenden Liturgie durch Ausfall des Introitus und sofortiges Beginnen mit dem *Kyrie* markiert ist. So wenig das *Kyrie* ein Eröffnungsgesang, ebensowenig ist das *Agnus Dei* ein Schlußgesang; es ist nur die Überleitung vom *Pater noster* auf die Kommunionfeier, die sodann mit dem Gesange der Communio schließt. Eröffnungschor ist also der Introitus in der erwähnten Messe: *Ecce advenit dominator Dominus: et regnum in manu ejus et potestas et imperium.* Das sind Worte voll Festesfreude und Festesjubel, voll Bewunderung für den erhabenen Herrscher, voll Unterwerfung unter seine Herrschaft, das ist der treffendste Ausdruck für die Feststimmung des Tages. Die Anbetung des Königs sucht dann nach Worten in den Psalmen: *„Deus, judicium tuum Regi da: et justitiam tuam Filio Regis* — Laß, Gott, den König deinen Richterstuhl besteigen, der König von Geburt sprech' Recht an deiner Statt." *„Gloria Patri* — Ehre sei dem Vater . . .!" Und nochmals wiederholen sich die Worte: *„Ecce* . . . Erschienen ist der Herr, zu herrschen. Mit Kraft führt seine Hand des Reiches Zügel; er fühlt sich stark in seiner Herrschermacht."[1]) Erst jetzt setzt der flehentliche Ruf um Erbarmen ein: *„Kyrie eleison."*

Die Lesung aus Isaias führt zurück in eine Zeit, da noch Gegenstand inbrünstiger Hoffnung war, was sich jetzt schon längst erfüllt hat: „Aus Saba werden alle kommen, mit Gold und Weih-

[1]) Übersetzung aus: Meßandachten im Geiste des römischen Meßbuches, bearbeitet von Otto Drinkwelder S. J. Klagenfurt. St. Josephs-Bücherbruderschaft 1910.

Digitized by Google

rauch schwer beladen, verkündend überall den Ruhm des Herrn" — so klingt die Lesung aus. Dieselben Worte greift der Chor auf: Die Lesung hat das Herz erwärmt; es muß aussingen, was es fühlt: „Aus Saba werden alle kommen . . ." und an die letzten Worte der Lesung schließen sich im Gesang, deren erste an: „Steh' auf, Jerusalem, leg' ab die finst're Trauer! Hüll' dich in Licht! Denn aufgeht über dir die Herrlichkeit des Höchsten."

Schon bereitet sich der Diakon vor, das heilige Evangelium zu singen; an den Stufen des Altares kniet er, um den Segen des Priesters zu empfangen. Bei diesem Anblick bricht der Chor in den Jubelruf aus: „Allelujah, Allelujah!" und in freudiger Erwartung der bevorstehenden Evangelienlesung kündet er schon das Thema derselben an: *„Vidimus stellam ejus . . .* Wir haben im Morgenlande seinen Stern gesehen und sind mit Geschenken hier, dem Herrn zu huldigen. Allelujah!"

Der Priester opfert Brot und Wein. Der Chor denkt dabei an das Opfer der drei Weisen: „Die Könige von Tharsis und die Inseln werden mit Geschenken nah'n. Es werden Gaben opfern Sabas und Arabiens Fürsten, die Könige der Welt sich vor ihm neigen. Ihm werden alle Völker dienstbar sein." Aber der Priester denkt während dieses Chorliedes an ein anderes Opfer; „. . . o Herr, schaue gnädig auf die Opfergaben deiner Kirche; in ihnen werden ja nicht mehr Gold, Weihrauch und Myrrhen dargebracht, sondern das, was diese Gaben bloß bildlich darstellten, wird hier in voller Wirklichkeit geopfert und genossen, nämlich unser Herr Jesus Christus . . ."

Die Kommunion ist vorüber. „Das Opferlamm, das die Sünden der Welt hinwegnimmt, hat sich unser erbarmt" und „uns den Frieden geschenkt", indem es sich zu unserem Genusse hingab.

Das Glück der Heiligen drei Könige ist unser Glück. Der Stern, der ihnen leuchtete, hat auch uns geleuchtet und uns erleuchtet. *Vidimus stellam . . .* singt der Kommunionvers in seligem Besitze des Heilandes: „Wir haben seinen Stern im Morgenlande gesehen und sind mit Geschenken hier, dem Herrn zu huldigen." Es sind dieselben Worte wie vor dem Evangelium, aber ihre Stimmung ist eine andere: Glück der Seele über den Besitz des Heilandes. Noch ein kurzes Dankgebet — dann ist die Messe zu Ende: *Ite, missa est!*

Das ist das Hochamt am Epiphanie-Feste. Es ist wohl klar, welche Teile desselben den reichsten Stimmungsgehalt für eine musikalische Komposition aufweisen und den Komponisten zu einer kunstvollen Bearbeitung geradezu herausfordern. Es sind gerade die dem Feste eigentümlichen Gesänge: Introitus, Graduale, Offertorium und Communio. In untergeordneter Weise schließt sich dem Introitus das *Kyrie* an, während das *Agnus Dei* als Einleitung zur Communio dient. Das *Sanctus* mit dem *Benedictus* müßte der weihevollen Stimmung des gleichzeitig gelesenen Kanon entsprechen, das *Gloria* in hellem Jubel, das *Credo* in Tönen felsenfester Glaubensüberzeugung und Glaubenstreue erklingen. Beim Vorlesen des Propheten Isaias und des Evangeliums könnte etwa die natürliche Modulation der Stimme etwas musikalisch stilisiert werden durch Markierung der einzelnen Sätze und Abschnitte. Die kurzen Versikel endlich, die dazu bestimmt sind, das Volk zur allgemeinen Teilnahme anzuregen und dieselbe geradezu herauszufordern, müßten in einfache und leicht aufzufassende Melodien gekleidet oder, wenn sie z. B. nur in einem kurzen Gruß wie *Dominus vobiscum* bestehen, gar nur auf einem Ton rezitiert werden.

Das wären einige Gesichtspunkte für die Komposition eines Hochamt-Textes, wie sie sein müßte.

Und wie ist sie in Wirklichkeit?

Der oben skizzierte Bestand der musikalischen Literatur gibt darauf die Antwort. Für die Lesungen, Gebete, Versikel und Akklamationen gestattet die Kirche nur den traditionellen gregorianischen Gesang, und damit ist für diese Texte auch hinreichend gesorgt. Für die feststehenden und Wechselgesänge bietet sie ebenfalls die Kompositionen des *Graduale Romanum*, gibt aber zugleich die Texte zur musikalischen Komposition vollständig frei. Aber die außergregorianische Komposition hat bisher erst die eine Hälfte der dadurch gestellten Aufgabe gelöst: die Vertonung der feststehenden Gesänge. Die Texte der *Missae propriae* als einheitlicher Komplex vier streng zusammengehörender Stücke: Introitus, Graduale, Offertorium und Communio harren noch der musikalischen Verwertung. Der Mangel an derartigen Kompositionen macht sich sehr peinlich fühlbar.[1]) Wer sich mit dem Offertorium und höchstens noch dazu mit dem Graduale begnügt und Introitus und Communio kurzerhand wegläßt, wird freilich diesen Mangel an modern durchkomponierten Introitus- und Communio-Gesängen nicht allzu schmerzlich empfinden; er möge sich aber dann auch Rechenschaft geben, ob er an einer solchen gekürzten Liturgie noch eine wahre Freude haben kann.

Wem jedoch die Darstellung der römischen Liturgie in ihrer idealen Schönheit Herzenssache ist, dem bleibt nichts übrig als die in modernen Kompositionen fehlenden Gesänge irgendwie zu ersetzen. Aber wie?

Die Antwort scheint sehr nahe zu liegen: „Durch den gregorianischen Gesang" — und zahlreiche eifrige und gewissenhafte Chöre haben bereits längst *in praxi* diese Antwort gegeben. Aber eine solche Lösung der Frage ist ganz unbefriedigend, ja verderblich. Neben der unglückseligen

[1]) Im *liber gradualis* des leider zu wenig gekannten Joh. Habert findet sich eine ganz stattliche Anzahl solcher Kompositionen. Neuestens hat Domkapellmeister Weirich in Wien die wechselnden Meßteile in einer Sammlung herauszugeben begonnen, ganz zu schweigen von den zahlreichen Kompositionen der alten Meister der klassischen Polyphonie, die allerdings fast nur den Musikhistorikern bekannt sind. Doch darüber später. Anmerkung der Redaktion.

Digitized by Google

Gewohnheit, bei Neueinführung den Choral zuerst und mit Vorliebe beim *Requiem* und in der Charwoche zu verwenden, schadet ihm nichts so sehr als die Rolle eines Lückenbüßers übernehmen zu müssen. Und das ist und bleibt er, solange er immer oder fast ausschließlich dann und nur dann verhalten muß, sobald man um eine passende Komposition neueren Stiles verlegen ist.

Der Choral ist eine in sich abgeschlossene Stilgattung des einstimmigen Chor- und Sologesanges mit Ausschluß jeder Harmonisation und bloßer Zulassung einiger Begleitung.[1]) In eine moderne Meßkomposition paßt der Choral ebensowenig wie ein gotischer Flügelaltar unter die Kuppel einer Renaissancekirche. Für sich ist beides schön: die Renaissancekirche und der Flügelaltar, der Choral und die moderne Messe, aber zusammenpassen sie nun einmal nicht, und um so weniger, je mehr sich der Charakter ihres Stiles voneinander unterscheidet. So mag die Verbindung des Chorals mit den Werken der klassischen Polyphonie aus der Schule Palestrinas noch erträglich sein; aber für das *Kyrie* einer modernen Orchestermesse bildet der Choral-Introitus nicht die stilgerechte Einleitung und ein *Agnus Dei* mit Orchesterbegleitung klingt niemals stilgemäß in eine Choral-Communio aus.

Der Choral muß herrschen und nicht dienen; will man ihn also gebührend pflegen, dann gestalte man das Verhältnis zwischen Choral und moderner Musik in ein- und demselben Hochamte so, daß die herrschende Stellung des Chorals zum Ausdruck kommt. Will man aber das nicht, dann erlasse man dem Choral die undankbare Aufgabe, die noch fehlenden Kompositionen des liturgischen Textes zu ersetzen. Nicht der Choral muß die noch offenen Lücken ausfüllen, sondern es müssen eben zu diesem Zwecke die erforderlichen Kompositionen geschaffen werden.

Warum dies wohl bisher noch nicht geschehen ist? Sicherlich nicht deshalb, weil die betreffenden wechselnden Teile der Meßgesänge an musikalischem Gehalt zu arm wären. Das Beispiel der Epiphanie-Messe dürfte wohl das Gegenteil beweisen und derselbe Beweis könnte an jeder beliebigen anderen Messe geführt werden. In gar keinen Meßtexten findet sich so viel poëtischer Schwung, so tiefes und reiches Gefühl, so großartiger musikalischer Stimmungsgehalt als gerade in den wechselnden Teilen der Messe. Ja, sie sind geradezu die Träger der Feststimmung und des spezifischen Charakters der einzelnen Messen.

„Puer natus est nobis — Ein Kind ist uns geboren, ein Sohn ist uns geschenkt. Von seinen Schultern wallt ein Königsmantel, ein Herrscherzepter ruht in seinem Arm." — So singt und klingt es am heiligen Christtag. *„Judica me Deus* — O Gott schaffe mir Recht, wenn mich die Bösen bedrängen; nimm dich meiner an, befreie mich vor ungerechten und verschlagenen Menschen: denn du bist ja mein Gott und mein Beschützer!" — so fleht der Messias im Introitus des Leidenssonntages. *„Resurrexi"* — so triumphiert er am Ostersonntag. Es würde zu weit führen und hieße Selbstverständliches beweisen, wenn noch weitere Meßtexte herangezogen würden, um zu zeigen, daß sich gerade die wechselnden Meßgesänge in hervorragendster Weise zur musikalischen Komposition eignen, ja gewöhnlich noch mehr als die stets gleichbleibenden. Sie schließen sich auch unter sich viel enger zu einem organischen Bau zusammen und gehören viel inniger zueinander als die durch ganz verschiedene Einflüsse zu verschiedenen Zeiten in die Liturgie aufgenommenen stehenden Meßgesänge, die so wenig zueinander gehören, daß gerade die hervorragendsten Stücke *Gloria* und *Credo* in nicht wenigen Messen ohne jede Verletzung des organischen Aufbaues der Messe ausfallen.

Aber gerade in dem Reichtum an charakteristischer Feststimmung liegt wie der Vorzug der wechselnden Meßgesänge, so auch das Hindernis ihrer praktischen Durchführung. Das Gefühlsleben der Liturgie ist tief und wechselt dabei rasch: die Stimmung, die den heutigen Tag beherrschte, kann morgen schon von einer anderen verdrängt werden. Kompositionen der wechselnden Meßgesänge sind größtenteils nur zur Aufführung an einem Tage im Jahre bestimmt, während die gewöhnlichen Messen *„Kyrie —"* jahraus jahrein ihre Dienste leisten, wenn sie einmal eingeübt sind. Aber diese Schwierigkeit läßt sich wohl doch überwinden, wenigstens von allen mittleren und besseren Chören, deren Zahl ja erfreulicherweise beständig wächst. Wäre bisher auf die Komposition der wechselnden Meßgesänge nur halb so viel Fleiß als auf diejenige der stehenden verwendet worden, so gebe es wohl auch für schwächere Chöre wenigstens einige Kompositionen der Meßgesänge an den Hauptfesten des Kirchenjahres, wie solche eben durch die verschiedenen Chorverhältnisse gefordert sind.

Wann und ob endlich einmal die wechselnden Gesänge in den Kreisen der Komponisten jene Beachtung und Bearbeitung finden, welche ihre Bedeutung notwendig verlangt, hängt in erster Linie von dem Interesse ab, das man in weiteren kirchlichen Kreisen dieser Frage entgegenbringt. An Komponisten fehlt es nicht, welche den musikalischen Gehalt dieser Texte zu würdigen und darzustellen verständen, auch an Verlegern kirchenmusikalischer Literatur fehlt es nicht, welche ein solches Unternehmen in Angriff nehmen würden, wenn — sie darauf sicher rechnen könnten, daß es jenes allgemeine Interesse und Entgegenkommen findet, wie es eben ein derartiges Unternehmen erheischt.

Ist man nur einmal dahin gekommen, daß man den jetzt herrschenden Mangel erkennt, daß man das dringende Bedürfnis nach Abhilfe fühlt, daß man an die Möglichkeit dieser Abhilfe glaubt und diese selbst ernstlich verlangt, dann werden sich von selbst Mittel und Wege zur Durchführung der verlangten Abhilfe finden.

---

[1]) Über den Unterschied zwischen Harmonisation und Begleitung vergleiche in meiner Schrift: „Praktische Winke zur Einführung der neuen Choralbücher". Innsbruck, Eugen Sibler 1909. Seite 27—45.

Digitized by Google

Sollen denn so viel Schätze der kirchlichen Liturgie ungehoben und dem christlichen Volke vorenthalten bleiben? Man gibt dem Volke Übersetzungen der liturgischen Texte in die Hand. Das ist gut, sehr gut. Aber auch das im deutschen Meßbüchlein gedruckte Wort ist stumm und tot. Im Chorgesang dagegen erhält selbst das lateinische Wort Leben und Sprache. Mag sein, das Volk versteht nicht jedes Wort des Gesanges, aber die Musik erklärt ihm besser als die beste Übersetzung den Inhalt der gesungenen Worte und sie trauert mit dem klagenden Heiland und jubelt mit dem triumphierenden. Musik ist eben die internationale Herzenssprache und Musik überbrückt darum die Kluft, die zwischen einem modernen Volke und der in einer toten Sprache geschriebenen Liturgie gähnt. In der Musik lebt auch die tote Sprache wieder auf und spricht so laut und klar, daß sich kein Menschenherz ihrem Zauberklang verschließen kann.

Könnte und sollte nicht auf den Fittigen der Musik das reiche Gefühlsleben eines Kirchenjahres mit seinem bunten Wechsel von Zeiten und Festen weiter und tiefer in die Massen des christlichen Volkes eindringen?

Aber dazu müssen eben die wechselnden Meßgesänge als das aufgefaßt werden, was sie wirklich sind: in sich abgeschlossene „Messen", nicht „Einlagen" in die gewöhnlich als „Messen" bezeichnete Kompositionen. „Einlagen" sind nur die eventuell eingeschalteten Motetten nach dem Gesang des Offertorium und während der Austeilung der heiligen Kommunion. Die wechselnden Meßgesänge sind keine „Einlagen", sondern mindestens ebenso wichtige und wesentliche Teile im Organismus des musikalischen Hochamtes wie das *Kyrie, Gloria* etc.

Möge dieser Auffassung in nicht allzuferner Zeit auch der tatsächliche Bestand der kirchenmusikalischen Literatur entsprechen und die Kompositionen der wechselnden Meßgesänge allmählich zu den bisherigen „Messen" in ein ähnliches Verhältnis treten, wie dies im *Graduale Romanum* ausgeprägt ist.

Der gregorianische Choral hat dabei keine Konkurrenz zu befürchten; er wird dadurch nur von der untergeordneten Stellung in einem Hochamte befreit, um so in einem anderen Hochamte desto ausschließlicher zu herrschen.

Der Altargesang aber fügt sich gerade so gut in ein Hochamt mit bloß moderner Musik als in ein Choralamt. Denn die Versikel mit den Responsorien und Akklamationen, die Lesungen und rezitativen Gebete bilden ein in sich geschlossenes Ganze; die Intonationen *Gloria in excelsis Deo* und *Credo in unum Deum* aber haben längst neben ihrer ursprünglichen Bedeutung als erste gesungene Worte der vom Chor fortzusetzenden Komposition eine ganz andere Bedeutung erhalten, die sich etwa mit der kunstvollen Initiale in einer alten Handschrift oder mit dem goldgepreßten Titel eines modernen Buches vergleichen läßt. Niemand erwartet, daß die Schrift im gleichen Charakter fortgesetzt wird, den Initiale und Goldtitel an sich tragen. So sind auch *Gloria in excelsis Deo* und *Credo in unum Deum* nur mehr noch in Choralämtern reine Intonationen geblieben, im Hochamte mit moderner Musik dagegen zu den stereotypen Aufschriften der betreffenden Chorgesänge geworden.

Das erfreuliche Ergebnis einer im erwähnten Sinne ausgestalteten kirchenmusikalischen Literatur wäre also dieses: Wie der Priester beim Altar zwei Gruppen von Gebeten und Lesungen in einem Hochamte vereint: die stets unveränderlichen und die nach Zeiten und Festen wechselnden, so verbindet der Chor zwei Gruppen von Gesängen, die bisher mit dem Namen „Messe" bezeichneten und die ebenfalls als „Messe" zu bezeichnenden zusammengehörigen Wechselgesänge. Jede dieser „Messen" im letzteren Sinne würde ein in sich abgeschlossenes und einzeln für sich ausgegebenes Ganze bilden und so Priester und Chor der Sorge entheben, wie und woher die erforderlichen Einlagen liturgisch richtig und musikalisch passend zusammenzustellen wären. Das sind eben keine Einlagen mehr, sondern vielmehr der andere gleichberechtigte Teil der Messe und erst mit diesem *Proprium missae* wird das *Ordinarium missae* zur vollständigen musikalischen „Messe".

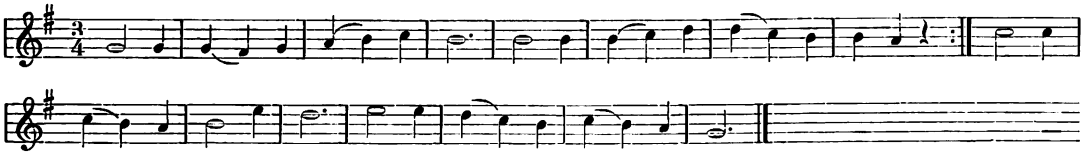
Zur Gesangbuchfrage.

Der Aufsatz vom deutschen Kirchenlied in Nr. 1/1910 der Zeitschrift „Die Kirchenmusik", Paderborn und die darunter befindliche Aufforderung, desgleichen der Aufsatz des Herrn Dr. Löbmann im Cäcilienvereinsorgan 1909, Nr. 11/12 gibt dem Unterzeichneten Veranlassung zu den nachfolgenden Ausführungen.

Gegen die Aufnahme der deutschen Singmesse „Hier liegt vor deiner Majestät" möchte ich die folgenden Bedenken vorbringen: Es besteht die Gefahr, daß dadurch das „deutsche Hochamt" wieder in Gebrauch kommt, zu welchem Zwecke die Messe ja eigentlich verfaßt ist, jedenfalls wird man sich dann in vielen Kreisen für berechtigt halten, diese Singmesse wieder wie ehedem im Hochamte zu verwenden. Als in der Zeit des Josephinismus die Kirchenmusik immer mehr sank, als man sich um die Einhaltung der liturgischen Vorschriften immer weniger kümmerte, entstanden die deutschen Messen, das „deutsche Hochamt". Die obengenannte Messe erlangte als solches die weitaus größte

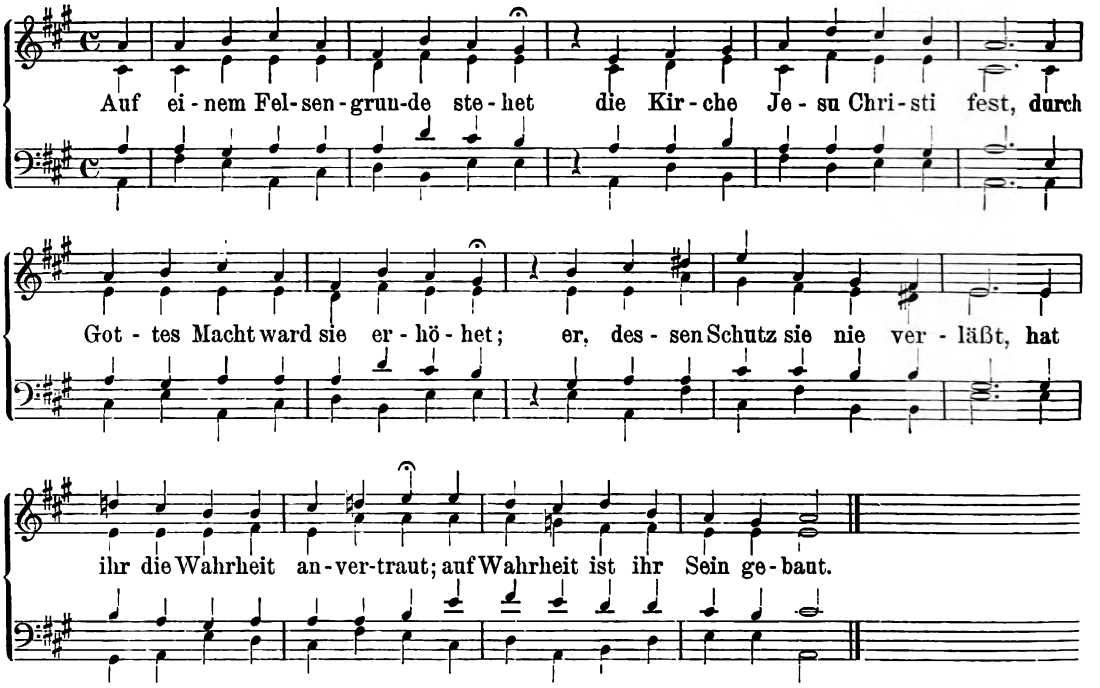
Digitized by Google

Verbreitung und steht noch dort im größten Ansehen, wo der Cäcilienverein noch nicht feste Wurzel geschlagen hat. Man mag über diese Messe, über deren textlichen und musikalischen Wert verschiedener Meinung sein, den Wert hat sie nicht, daß sie einer Verbreitung durch den Cäcilienverein würdig wäre. Herr Dr. Löbmann selbst gibt zu, daß der Gesang textlich und musikalisch nicht einwandfrei ist. Warum nun aber etwas Minderwertiges wieder einführen? Es wurde gesagt, daß dies die beste Singmesse sei, die vorgeschlagen werden könne, es gäbe keine bessere. Zugegeben, es ist so; nun, so möge eine bessere geschaffen werden. Vielleicht empfiehlt sich ein Preisausschreiben, vorerst ein guter Text, dann eine gute Musik dazu. Als Preis kann man dem Dichter und Komponisten einen Teil aus dem Erlös des Gesangbuches einräumen. In Dresden war früher auch diese Messe beim katholischen Militärgottesdienst gebräuchlich, sie wurde als deutsches Hochamt gesungen oder geblasen; im letzteren Falle natürlich sang niemand mit. Ein Verdienst des verstorbenen Militärpfarrers Rentsch war es, daß er seit der Einweihung der neuen Garnisonkirche mit dem deutschen Hochamte Schluß machte. An Festtagen findet daselbst jetzt liturgisches Hochamt statt, ausgeführt durch einen aus Soldaten gebildeten Sängerchor. Es geht so ganz leidlich, macht auch keine besonderen Schwierigkeiten mit Ausnahme einiger Feste, an denen das Militär zu Übungen auswärts ist. In besonderen Gottesdiensten bei militärischen Anlässen sind andere deutsche Lieder wirkungsvoll für Blechmusik gesetzt und werden nach Bedarf noch eingerichtet. Diese werden von den Leuten viel lieber gesungen als jene zopfigen Melodien. Es ist auch hier die Erfahrung gemacht worden, daß sich niemand mehr nach den früheren Zuständen zurücksehnt, seit man mit besserem bekannt geworden ist. Im neuen Militärgesangbuch sind von dieser Messe nur noch einige Teile enthalten, die Melodien zum *Gloria, Credo,* nach der Wandlung und zur Kommunion sind durch andere ersetzt. Man überlasse es denjenigen Gemeinden, die diese Messe nicht entbehren zu können glauben, sie in ihr Diözesangesangbuch aufzunehmen, aber aus der Cäcilienvereinsausgabe lasse man sie aus, hier soll nur das beste geboten werden.

Zu den anderen vorgeschlagenen Liedern möchte ich mir die Bemerkung erlauben, „Großer Gott, wir loben dich“ in der folgenden Fassung, die wohl musikalisch am wirksamsten und am leichtesten sangbar ist, aufzunehmen:

Die „Sächsische Volkszeitung“ brachte in Nr. 148 vom 2. Juli 1910 folgende Zuschrift:

„Die „Sächsische Volkszeitung“ hat sich durch den Abdruck des Liedes „Auf einem Felsengrunde stehet“ in Nr. 146 ein Verdienst erworben. Dieses herrliche Kirchenlied, dessen kraftvolle feierliche Melodie früher in unseren Kirchen erscholl, ist enthalten in dem früheren „Katholischen Gesang- und Gebetbuche für den öffentlichen und häuslichen Gottesdienst zum Gebrauche der katholischen Gemeinden im Königreiche Sachsen“ vom Jahre 1838. Durch die Einführung des Kantate verschwand es und kam nebst vielen anderen Perlen in Vergessenheit . . . Es gibt wohl keinen deutschen kirchlichen Volksgesang, der als ein so treffliches allgemeines Bekenntnislied für unsere heilige Kirche geeignet ist, als gerade dieses Lied . . . Es wäre zu wünschen, daß dieses Lied in das schon vor Jahren angekündigte neue katholische Gesangbuch, das, wenn ich recht unterrichtet bin, von einer Kommission bearbeitet wird, aufgenommen wird. Oder wäre es möglich, dieses Lied unter die 25 deutschen Kirchenlieder einzureihen, die der deutsche Cäcilienverein herauszugeben beabsichtigt? L. Z.“

Dieser Zuschrift kann man nur zustimmen. Ein solches Lied ist wahrlich für uns ein Bedürfnis, es sollte eigentlich in einem katholischen Gesangbuche an erster Stelle stehen. Text und Melodie führe ich nachstehend an:

Digitized by Google

Daß einig sie in Glaubenslehren, uns führt zur Lebensheiligkeit, daß stets sie lehrt die Tugend ehren, daß sie von der Apostelzeit, und allgemein verbreitet ist: daran erkennet sie der Christ.

Sie ändert nach dem Wahn der Zeiten nicht ihrer Lehre göttlich Gut. Stets wird zu größerm Irrtum schreiten der Geist, erfüllt von Neurungswut. Was Jesus Christus hat gelehrt, muß bleiben ewig unversehrt.

Denn Jesus Christ ist heut und gestern, in Ewigkeit sich selber gleich. Es heißet seine Lehre lästern, wenn man, an eitlen Zweifeln reich, verwirft und meistert, was er sagt, und kühne Neuerungen wagt.

O haltet fest am wahren Glauben, den euch die Kirche übergibt. Nichts kann euch dieses Kleinod rauben, wenn ihr die Wahrheit ernstlich liebt. Wer Jesu Lehr im Herzen hält, bekennt sie vor der ganzen Welt."

Da auch der Soldaten gedacht ist, erlaube ich mir aus dem jetzigen katholischen Militärgesangbuch noch zur Aufnahme vorzuschlagen:

Für unsern König beten wir. — Jesus, dir leb' ich, Jesus, dir sterb' ich. — Mitten wir im Leben sind. — Mutter aller Seligkeit. — O süßester der Namen all. — Stern auf diesem Lebensmeere.

Den Vorschlag, das Lied „Nun danket alle Gott" in die Sammlung aufzunehmen, kann man nur freudig begrüßen. In einem bei Cordier herausgegebenen katholischen Gesangbuch sind eine große Anzahl von Melodien protestantischer Kirchenlieder verwendet. Folgende Lieder aus dem neuen katholischen Militärgesangbuch werden auch in der protestantischen Kirche gesungen, zum Teil allerdings mit anderen Melodien und zum Teil andern Text, als daselbst angegeben:

Allein Gott in der Höh' sei Ehr'. — Christus ist erstanden. — Es ist ein Reis entsprungen. — Es kam ein Engel hell und klar. — Gelobet seist du, Jesus Christ. — Meinen Heiland laß' ich nicht. (Jesus, meine Zuversicht.) — Mitten wir im Leben sind. — Nun bitten wir den Heiligen Geist. — O Haupt voll Blut und Wunden. — O Lamm Gottes unschuldig.

Ich schließe mit dem Wunsche, daß das neue Gesangbuch die Erwartungen, die man daran knüpft, erfüllen und recht viel zur Auffrischung des kirchlichen Lebens beitragen möge.

Dresden.

Paul Walde,
Organist und Chordirigent an der kathol. Garnisonkirche.

Digitized by Google

Der Regensburger Domchor in Prag.

Reisebericht eines Teilnehmers.

Prag, 16. August.

Wer am Morgen des 16. August an der Dompräbende in Regensburg vorüberging, der merkte sogleich, daß etwas ganz besonderes los sein müsse. Lustig und lebhaft ist ja das „Domspatzen"-Völklein immer — das weiß die ganze Nachbarschaft. Heute aber war's das eilfertige Gezwitscher der Zugvögel, wenn sie vor der Reise in den fernen Süden sich auf den Telegraphendrähten sammeln. Weit fort sollte auch des Domchors Reise gehen, fort in das vieltürmige Prag.

Vom 11. bis 20. August war nämlich daselbst auf Anregung des hochverdienten Abtes des Stiftes St. Emaus, P. Albanus Schachleiter, ein kirchenmusikalischer Kursus anberaumt, zu dem mehrere Hundert Chordirektoren, Organisten, Lehrer usw. ihre Teilnahme zugesagt. Ziel und Zweck des Kurses ging dahin, durch praktische Gesangsübungen in den offiziellen Choral *(Editio Vaticana)* einzuführen und ein Bild des katholischen Gottesdienstes in seiner idealsten Gestalt zu bieten. Deswegen hatten es die Benediktiner von St. Emaus, dieser altehrwürdigen Kultstätte des gregorianischen Gesanges, übernommen, den Teilnehmern die Schönheit des traditionellen Chorals praktisch vor Augen zu stellen, und der Regensburger Domchor als einer der berühmtesten Chöre der katholischen Liturgie wurde zur Illustration auf dem Gebiete der mehrstimmigen Gesänge gewonnen. Ein auserlesenes Programm, mit den Perlen der altklassischen Polyphonie im sog. Palestrinastil hatte Herr Domkapellmeister Engelhart für die Prager Aufführungen zusammengestellt. Doch horch! — *Procedamus in pace — in nomine Christi. Amen!*, so tönt in feierlichem Klange. Die Türe öffnet sich, und die muntere Schar stürmt heraus — jeder ein leicht' Ränzlein auf dem Rücken und ein leichtes, sorgenfreies Herz in der Brust, wie man beides nur bei Studenten finden kann, und hinterdrein gemesseneren Schrittes die Herren vom Tenor und noch ein wenig langsamer „die vom tiefen Contra-*C*", Alumnen, Choralisten, geistliche Herren, eine buntgewürfelte Menge, wie sie nur eines Engelhart zauberkräftiger Taktstock zum edlen Ziele zu einen vermag — und auf allen Gesichtern frohe Reiselust.

Vorerst aber galt es noch dem geliebten Oberhirten der Diözese einen kindlich treuen Abschiedsgruß zu bringen. „Wem Gott will rechte Gunst erweisen — den schickt er in die weite Welt" — so erschallte es alsbald aus 60 frischen Kehlen im Hofe der bischöflichen Residenz — glockenrein und silberklar — fürwahr ein gutes Omen für die Reise. Se. Exzellenz der Hochw. Herr Bischof Dr. Antonius von Henle richtete väterliche Abschiedsworte an die Sänger und erteilte zum Schluß den bischöflichen Segen, auf daß alle unter Gottes Schutz gesund und wohlbehalten wiederkämen. Es war ein erhebender Moment. Noch ein froher Sänger-Reisegruß und dann ging's zum Bahnhof. Bald war alles in einem nagelneuen Durchgangswagen wohl „verpackt". Die Bahnverwaltung hatte ihn in dankenswerter Weise für die lange Reise zur Verfügung gestellt. Ein vielseitiges Adieu den zahlreich erschienenen Eltern und Verwandten der Sangesvögel und fort ging's. Leb wohl, du geliebtes Ratisbona!

Schwandorf, Cham, Furth, die schönen Städte, waren bald vorbei. Und dann kam die Grenze! Die meisten überschritten sie das erstemal im Leben. Also ein bedeutungsvoller Moment für die jungen und alten Spatzen. Von Pilsen bis Prag fesselte die herrliche Gegend, welche die Bahn durchfährt, aller Augen. Großartige Schlösser, liebliche Täler, groteske Felsgruppen, beinahe so schön wie der — Keilstein, (würde ein echter Regensburger sagen) — all das zog im Fluge vorüber. Ehe man's gedacht, war Prag in Sicht, der Zielpunkt der Reise. P. Alban Schachleiter, der nimmermüde Abt von Emaus, hatte sich persönlich eingefunden, um persönlich seine „lieben Regensburger" in Empfang zu nehmen. Bald schlugen fremdartige Laute an die deutschen Ohren. Das Quartier war schnell erreicht. Mit Ausnahme der geistlichen Herren hatte der hochwürdigste Abt alle im Johanneum untergebracht, — einer Anstalt, die in Bayern kein treffendes Gegenstück hat — halb Lehrlingshaus, halb Studentenburse. Nach einer kleinen Stärkung wurde in St. Ignatius eine kurze Probe gehalten, die zeigte, daß die Akustik dieser Jesuitenkirche, in der die Aufführungen stattfinden sollten, ausnehmend gut sei. Ein treffliches Abendessen vereinte hierauf alle zu fröhlicher Geselligkeit und ließ die ungewohnten Strapazen der Reise rasch vergessen. Der Oberaufseher des Johanneums, H. Waldmann, in dem wir später einen gewandten Autodidakten auf der Orgel kennen lernten, zeigte sich als nimmermüden Hausverwalter, dessen liebevoller Fürsorge es in erster Linie zu danken ist, wenn sich jung und alt sogleich heimisch fühlte. Durch einige Brüder aus der Abtei, die der hochwürdigste Abt abgeordnet hatte, wurde er in seinen Bemühungen tatkräftig unterstützt. Das Konzert einer böhmischen Musikbande in der Nachbarschaft wiegte die müde Schar bald in Schlummer. Morgen heißt's: Auf zu Kampf und Sieg!

* * *

Prag, 17. August.

Das war ein guter Anfang. Alles steht unter dem Eindrucke der ersten Gesangsproduktionen des Domchors, die heute um ½11 Uhr in St. Ignatius stattfanden. Fürwahr — wir lauschten der *Missa Papae Marcelli* von Palestrina schon oft und oft in den ehrwürdigen Hallen unseres heimischen Domes, aber heute scheint sich unser Domchor selbst übertroffen zu haben. Das war Kunst, edelste Kunst, höchste Vollendung. Die Stimmen der Sopranisten so klar und durchsichtig fein wie der blaue Himmel, der jetzt über dem hügelthronenden Prag liegt, der metallische Klang der Altstimmen, die weichen Tenöre, die sonoren Bässe — was soll ich noch hervorheben? Und dabei eine mustergültige Aufmerksamkeit der Sängerschar, ein förmliches Hängen der Augen am Taktstocke des Altmeisters, unseres Engelhart, fürwahr — eine Lust für den Musiker zuzuschauen. Das schwoll

Digitized by Google

vom feinsten Piano im *Canite tuba* von Palestrina bis zur überwältigenden Macht eines *Altissime* im Motett *Bonum est* des gleichen Meisters an. Das triumphierende *Gaudent in coelis* von Vittoria, das entzückende *Hodie Christus natus est* von Marenzio mit seinem innigen Hirtenruf *Noë* und dem großartigen *Gloria* am Schlusse, das traurig-ernste *Incipit lamentatio Jeremiae* von Vittoria, das imposante *In monte Oliveti* von Orlando und die *Oratio Jeremiae* von Palestrina mit ihrem markdurchdringenden achtstimmigen *Jerusalem — convertere . . .*, uns Regensburgern lauter bekannte Nummern, wurden hier im fremden Lande mit steigender Begeisterung zum Vortrag gebracht. $2^1/_2$ Stunden hatte man fast ununterbrochen gesungen und doch kein Detonieren, keine Erschlaffung. Herr Domkapellmeister Engelhart hatte aber auch heute den Dirigentenstab gewählt, den er nur bei Festen *duplex I. cl.* nimmt, und wenn er den schwingt, dann wird es immer etwas Brillantes. Was ich noch nie gesehen: heute war er so zufrieden, daß er seinen Sängern selbst Beifall zollte. Möge auch das Folgende so gut ausfallen zu Gottes Ehr' und unserer heiligen Kirche Ruhm!

* * *

Prag, 18. August.

Heute ist der Geburtstag des österreichischen Kaisers. Schon gestern konnten wir auf dem Rundgang durch die Stadt, den wir unter Führung einiger Kleriker aus Emaus unternahmen, die Vorbereitungen dazu beobachten, namentlich die Illumination auf dem Rathausplatz. Auch die Kursisten nahmen an dem seltenen Feste den lebhaftesten Anteil.

Vielleicht dürften vorerst einige Notizen über den Kurs selbst von Interesse sein. Die Teilnehmerzahl ist eine überaus große (ca. 300), besonders aus Böhmen, aber auch aus Ungarn und Deutschland usw. Soviel wir erfahren konnten, erhielt jeder der Teilnehmer aus der österreichischen Monarchie ein Stipendium bis zu 300 Kronen vom österreichischen Kultusministerium zur Verfügung gestellt. Die österreichische Regierung subventioniert aber nicht bloß den ganzen kirchenmusikalischen Kurs für ihre eigenen Staatsangehörigen, sondern sie trägt auch die sämtlichen Auslagen und Kosten für den Regensburger Domchor. Und es ist nicht das erstemal, daß die maßgebenden Regierungskreise in Wien der Pflege der katholischen Kirchenmusik ihre warme Sorge zuwenden und der *Musica sacra* unter den anderen Künsten eine würdige Stellung und Stätte zu bereiten suchen. Ich will hier gar nicht erinnern an die Unterstützung der gelehrten Bestrebungen auf dem Gebiete der Musikwissenschaft, zu deren Förderung das Kultusministerium bereits Hunderttausende von Kronen gewährte, ich möchte nur der Kirchenmusik gedenken und einige Beispiele anführen. Vor einigen Jahren fand in Straßburg im Elsaß ein internationaler Choralkongreß statt — das Wiener Kultusministerium sandte seinen offiziellen Vertreter; 1909 tagte in Wien selbst der dritte Musikgelehrtenkongreß mit einer eigenen Sektion für Kirchenmusik — das Kultusministerium bewies das reichste ideelle und materielle Entgegenkommen, ebenso bei den kirchenmusikalischen Kursen in Graz, Laibach usw. Vor kurzem wurde an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien eine eigene kirchenmusikalische Abteilung gegründet, die mit dem kommenden Wintersemester eröffnet und in den nächsten Jahren noch weiter ausgebaut werden soll.

Wo die hohe Staatsregierung mit solch großen und weitreichenden Mitteln eine Kunst unterstützt, die wie keine andere tief in das religiöse Leben des einzelnen und vor allem des Volkes hineingreift, da werden sich auch die Früchte dieses fördernden Einflusses zeigen, und so hoffen wir vom Prager kirchenmusikalischen Kurse das allerbeste nicht bloß für Böhmen und Österreich, sondern für die gesamte Kirchenmusik. Regensburg aber kann stolz sein auf seinen Domchor, der berufen ist, als Dolmetsch und Träger der kirchenmusikalischen Kunst in fremden Landen zu wirken. — Abt Schachleiter, der gewiegte Theoretiker und Praktiker auf dem Gebiete des Chorals, leitet mit größter Umsicht den ganzen Kursus; Prof. Springer, vor kurzem an die kirchenmusikalische Akademie in Wien berufen, trägt über Choralbegleitung vor, Prof. Orel vom Prager Konservatorium über Liturgik, Dr. Weinmann-Regensburg über Geschichte der Kirchenmusik.

Um 8 Uhr früh fand heute in St. Emaus feierliches Hochamt statt, bei dem der hochwürdigste Herr Abt *in pontificalibus* assistierte.

Emaus! Welcher Fremdling, der diese Hochburg der Kunst hat schauen dürfen, die die schwarzen Kuttenträger an der Moldau errichtet haben, welcher Fremdling ist da nicht entzückt von der herrlichen Kirche mit all der Pracht der Beuroner Schule. Das Beuroner Kabinett gehört ja zu den Glanzpunkten der diesjährigen Regensburger Kreisausstellung. Und doch, wie viel erhabener wirken diese hohen Heiligengestalten mit ihren faltenreichen Gewändern in dieser Kirche, wo alles so harmonisch aneinander gepaßt ist! Das Auge wird förmlich berückt von der Lebhaftigkeit der Farben, der edlen Linienführung, die im Gesamtbilde gar nichts Steifes verrät, von dem Glanz des Goldes der Altäre; und den ganzen Raum durchflutet ein mildes durch Glasgemälde stark abgetöntes Licht, das dem Raum eine weihevolle Andachtsstimmung verleiht, der sich kein Herz entziehen kann.

Dazu die herrliche Liturgie! Fürwahr, sie nötigt auch einem Regensburger, der verwöhnt durch den idealen Gottesdienst seiner Kathedrale, sonst nicht leicht zu befriedigen ist, alle Bewunderung ab. Die kostbaren weitfaltigen Paramente, das leuchtende Weiß des ministrierenden Klerus, die Mönche in tiefschwarzen Chormänteln, die Oblaten in ihren mit leuchtendem Rot verbrämten Talaren, die fein abgewogenen, rhythmischen Bewegungen, welche dem Ganzen frisches Leben verleihen, die schmiegsam dahinfließenden Weisen des gregorianischen Chorals, in die sich abwechselnd die getragenen Stimmen der Mönche und die jugendfrischen Knabenstimmen der Oblaten teilen, dazu die ungemein diskreten und zarten, zeitweise geradezu ätherischen Klänge der begleitenden Orgel — wahrhaft alles ein erhabener mächtiger Akkord lauterster Gottesverehrung, der auf alle

Digitized by Google

ndächtigen einen unauslöschlichen Eindruck macht und Herz und Geist mit Zaubergewalt zur wigen Schönheit emporzieht.

Das war so die richtige Vorbereitung für die zweite große Produktion des Domchors im Hochamt zur Feier des 80. Geburtstages Sr. Majestät des österreichischen Kaisers in der St. Ignatiuskirche. Besonders Orlandos *Missa Qual donna* fesselte heute in ihrer gedanklich tiefen dramatischen Durcharbeitung die Teilnehmer am Gottesdienst — unter denen sich zahlreiche österreichische Beamte in Uniform befanden — nicht minder wie das sechsstimmige Offertorium *Assumpta est Maria* von Palestrina. Dem Charakter des Tages wurde durch die machtvolle Hymne *Heroum soboles* von Orlando di Lasso Rechnung getragen. *Vive diu* „Lebe lang!" so rauschte es mit wachsender Kraft durch alle Stimmen — ein erhabener Weihegesang für Österreichs geliebten Herrscher aus fremden Munde, der von seinen Landeskindern mit dankbarer Begeisterung aufgenommen wurde. Es folge hier die deutsche Übersetzung des Textes:

„Heldensprosse, du Wonne der Welt, erhabener Herrscher, — Du bist's allein, der in harter Zeit den Söhnen der Musen — Schützer bist und auch Spender mit vollen reichlichen Händen, — Darum singet voll Freude die hehre Musik deine Ehre — Und sie hebt mit verdientem Lob dich hinauf zu den Sternen. — Lang lebe du als Österreichs höchste, herrliche Hoffnung!"

Das *Ascendit Deus* Palestrinas wirkte namentlich durch die imposante Tonmalerei des *in voce tubae*, das sich, tief unten im Baß beginnend, mit steigernder Kraft einer Stimme nach der andern mitteilt, bis es in ein jubelndes *Alleluja* ausklingt. Eine Glanznummer bildete des gleichen Meisters sechsstimmige Pfingstmotette *Cum complerentur*, die mit ihrer Mischung von Zartheit und Wucht und dem immer wieder sich erneuenden *Alleluja* eine dynamisch wohl abgetönte Wiedergabe erfuhr. Das gilt noch mehr von dem zweichörigen *Venite ad me* von Anerio.

Wenn die Sänger den Chor verlassen, dann steht die Menge immer wie eine Mauer gedrängt, bewundernde Zurufe werden laut — oft reicht das mangelhafte Deutsch nicht aus, die Gefühle auszudrücken. Stürmte da gestern einer auf uns zu mit den Worten: „Sie singen . . . Sie singen . . . kolossal! Von vielen kompetenten Seiten wird versichert, der Erfolg des heutigen Tages hätte den gestrigen noch übertroffen: ganz Prag sei hochbegeistert. Im „Prager Tagblatt" spricht heute Freiherr von Prochazka, wie man hört, einer der strengsten musikalischen Kritiker von „englischen Harmonien," von „unvergänglichem Zauber", er rühmt die „tadellose Reinheit und bleibende Sicherheit der Intonation," die „faszinierende Wirkung einer meisterlichen Improvisation" des Domkapellmeisters, die „Sopranstimmen, deren Eintritt in das Stimmennetz stets wirkt wie plötzlich eintretender, alles übergießender Sonnenschein".

Mittags hielten die Kursisten auf der Sophieninsel ein Kaiserdiner, bei dem verschiedene Toaste auf die Lehrer ausgebracht wurden, besonders auf den jugendfrischen, energischen Kursleiter, Abt Alban Schachleiter. Von stürmischem Beifall empfangen, erschien auch der Domchor zu einem kurzen Besuch. Er dankte durch Wiederholung des herrlichen *Heroum soboles*. Der warmherzige Empfang, die vielen Hoch-, Heil- und Slava-Rufe, sie ließen keinen Zweifel an der hohen Befriedigung der Kursteilnehmer.

(Fortsetzung folgt.)

Rezensionen.

I. Bücher und Schriften.

Frank, Paul, Kleines Tonkünstlerlexikon für Musiker und Freunde der Tonkunst. 11. revidierte und vermehrte Auflage von Karl Kipke. Leipzig, Karl Merseburger. 1910. Geheftet 2 ℳ, gebunden 2 ℳ 50 ₰.

Das Buch enthält auf 505 Seiten eine Unsumme von Namen, von denen ein Drittel ohne irgendwelchen Schaden für die Musikgeschichte oder das musikalische öffentliche Leben hätte weggelassen werden können; dagegen vermisse ich eine Reihe von Namen, von denen ein jeder seiner Bedeutung nach mindestens ein Dutzend der angeführten aufwiegt. Stichproben liefern den Beweis, daß nicht alle Angaben auf den neuesten Stand der Forschung gebracht sind; vielleicht wird das eine neue Auflage des sonst gefälligen und handlichen Buches besorgen.

Max Hesses Deutscher Musikerkalender für 1911. 26. Jahrgang. Leipzig, Max Hesse. Gebunden 2 ℳ.

Die Stärke des Kalenders liegt offenbar in der Angabe von zirka 30000 Adressen, die erfahrungsgemäß nicht so fast den Musikern als den Verlegern, Geschäftshäusern ein hochwillkommenes Material bieten. Eine Nachprüfung der Angaben ist hier ausgeschlossen; die Daten für Regensburg stimmen. Dem trockenen statistischen Material einen gewissen Aufputz zu geben, dienen zwei kleine Aufsätze, allerdings recht hübsche Essays, aus der bewährten Feder Dr. Karl Mennickes, von denen besonders der zweite „Die gelahrten Musikanten" geeignet ist, so manches Vorurteil zu beseitigen. Störend für den Benützer wirken die vielen in den Text eingestreuten Annoncen.

Dr. Joseph Kromolicki, Die *Practica Artis Musicae* des Amerus und ihre Stellung in der Musiktheorie des Mittelalters.

Dr. Johann Baptist Klein, Der Choralgesang der Kartäuser in Theorie und Praxis unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Kartausen.

Zwei Dissertationsarbeiten zweier ehemaliger Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule, die nun beide in der Praxis erfolgreich als Chordirigenten wirken, Herr Dr. Kromolicki an der

Digitized by Google

St. Michaelskirche und an der neugegründeten Musikschule in Berlin und Hochw. Herr Dr. Klein an St. Elisabeth in Nürnberg. Da die Schriften mit Genehmigung der Berliner philosophischen Fakultät nur teilweise gedruckt vorliegen, — die eine umfaßt 41 Seiten, die andere 54 Seiten — so muß eine Besprechung bis zur vollständigen Edition zurückgestellt werden und zwar dem wissenschaftlichen Inhalt gemäß wohl am besten für das Kirchenmusikalische Jahrbuch.

Grunewald, Prof. Cam. II. Heft der Einzel-Ausgaben der *Editio Vaticana.* Graz und Wien, Styria. 1910. 65 ₰.

Das II. Heft enthält die 3 Messen: *in die Nativ. Dom.* (III.), *Dominicae Resurrectionis, „de Angelis" (cum Responsoriis Missae)* und *Credo* III. Die Anlage dieser Einzel-Ausgaben ist bekannt: zuerst folgt das Original in Choralnoten, darunter die Übertragung in modernen „stillosen" Noten mit genauester rhythmischer und dynamischer Bezeichnung, dann die Übersetzung deutsch und französisch. Es besteht kein Zweifel, daß diese sorgfältigen Bearbeitungen für das Studium des Choralvortrags ein vortreffliches Hilfsmittel bilden.

Kyriale Romanum iuxta editionem Vaticanam. Editio VII. Regensburg, Friedrich Pustet. 1911. Broschiert 90 ₰, gebunden 1 ℳ 30 ₰.

Während die erste Auflage des Pustetschen Kyriale noch die älteren, weniger gefälligen viereckigen Typen aufwies, bringt die vorliegende Ausgabe eine ganz neugeschnittene, hervorragend deutliche Notenschrift, die im Verein mit den kräftigen Text-Typen und stilvollen, liturgischen Initialen und Kopfleisten in ihrer gesamten Ausstattung eine Ausgabe darstellt, wie sie nach Prof. Wagners Urteil nicht mehr zu übertreffen ist.

II. Musikalien.

Aus dem Verlag von Marcello Capra, Turin.

Amatucci, Paulus. Vesperae completae für zwei gleiche Stimmen mit Orgel (Nr. 1190). Partitur 3 ℳ 60 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Das Opus mit seinen durchkomponierten, endlosen Psalmen führt uns liturgisch einen gewaltigen Schritt zurück, und ich bedauere daher, dasselbe für unsere deutschen Verhältnisse ablehnen zu müssen.

Mitterer, Ignaz, Op. 163. *Missa in hon. S. Secundi Martyris* für drei Männerstimmen mit Orgel. (Nr. 1195.) Partitur 3 ℳ 15 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Ein prächtiges Gegenstück zu des gleichen Autors Op. 76 *„Missa in hon. Ss. Sindonis D. N. J. Ch."* für 4stimmigen Männerchor mit Orgel (in demselben Verlag). Melodiös, abwechslungsreich und voll südlichen Feuers. Der Komponist verlangt Stimmen von großer Schmiegsamkeit und Biegsamkeit, besonders Tenöre, die das hohe *a* mühelos erreichen.

Aus dem Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg (Neuauflagen).

Witt, F. X., Op. 8a. *Missa in hon. S. Francisci Xaverii* für 4stimmigen Männerchor mit Orgel. 9. Auflage.

Mitterer, Ignaz, Op. 21. *Sequentia Summarum Festivitatum* für drei Männerstimmen, bezw. für 4 bis 5stimmigen gemischten Chor. 2. Auflage.

Singenberger, J., *Missa in hon. Sancti Spiritus* für zwei Kinderstimmen (auch für drei oder vier gemischte Stimmen). 4. Auflage.

Drei Kompositionen, die schon längst in den Cäcilienvereinskatalog Aufnahme gefunden, sich in der Praxis bewährt haben und deswegen keiner neuen Empfehlung bedürfen. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß sie alle drei gleichwertig oder alle ohne Fehl und Tadel sind; jeder Praktiker weiß z. B., daß Witts herrliche und vielgesungene Preismesse Op. 8a an einer zu wenig geschmeidigen, ja oft unnatürlichen Orgelbegleitung leidet. K. W.

Mitteilungen.

Die Herren Verleger und Verfasser werden höflichst gebeten, sämtliche für die Redaktion der *Musica sacra* bestimmte Zusendungen (Manuskripte, Tausch- und Rezensionsexemplare usw.) direkt an die Adresse des nunmehrigen Herausgebers (Kirchenmusikschule, Regensburg) zu senden.

Für die gütigen Glück- und Segenswünsche von lieben Freunden und Bekannten anläßlich meiner Ernennung zum Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule ist es mir einstweilen nicht möglich persönlich zu danken, und bitte ich deshalb auf diesem Wege meinen herzlichsten und ergebensten Dank entgegennehmen zu wollen. Karl Weinmann.

Inhaltsverzeichnis: Prälat Dr. Franz Xaver Haberl †. Von Karl Weinmann. (Mit Bild.) — Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik. Von Witt-Haberl. (Fortsetzung.) — Zur Gesangbuchfrage. Von Paul Walde. — Das lateinische Hochamt als musikalische Komposition. Von Otto E. Drinkwelder, S. J. — Der Regensburger Domchor in Prag. Von einem Teilnehmer. — Rezensionen. — Mitteilungen. — Anzeigenblatt Nr. 10.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg.
Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1910. Regensburg, am 1. November 1910. Nr 11.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XXXXIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen (48 Seiten) wurden mit Nummer 7 versendet. Der Abonnementpreis des 43. Jahrgangs 1910 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Der Choral bei den Kartäusern. Von Dr. J. B. Klein. — Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik. Von Witt-Haberl. (Fortsetzung.) — Erinnerungen an Franz Liszt. Von Dragan Dujmusic-Veglia (Istrien). — Der Regensburger Domchor in Prag. Von einem Teilnehmer. (Schluß.) — Die Sequenzen des *Missale Romanum*. — Rezensionen. — Anzeigenblatt Nr. 11.

Der Choral bei den Kartäusern.

Von Dr. J. B. Klein-Nürnberg.

Es gibt wohl keine abendländische Klostergenossenschaft, welche in so ausgedehnter Weise durch die Jahrhunderte hindurch den Choralgesang beim gesamten liturgischen Gottesdienste pflegte, als der Kartäuserorden. In anderen Klöstern hat man mehr oder minder auf den täglichen Gesangsvortrag besonders des „*Nocturnum officium*" verzichtet und sich auf die einfache Rezitation beschränkt. Diese Bevorzugung des Gesanges dürfte keineswegs im Sinne des Ordensstifters gelegen sein. Im Gegenteil. Die Askese erlebte im Rahmen des Bruno'schen Ordenslebens eine bedeutende Ausbildung. Einsamkeit, Stillschweigen, Fasten drückten die entsprechenden leiblichen Bedürfnisse auf ein Minimum herab. Jegliche sinnliche Ergötzung auch in ihrer reinsten Form war verpönt. Daher die nackte Ausgestaltung der gottesdienstlichen Räume. Es dürfte nicht verwundern, wenn beim Streben nach solcher Einfachheit dem Gesange überhaupt kein Platz geboten worden wäre. Ein Zeichen nun für die Hochschätzung des Choralgesanges als einer hervorragenden Art der Gottesverehrung, als einer vorzüglichen Macht, Geisteskräfte im Menschen auszulösen, ist der Umstand, daß die Kartäuser diesen Gesang nicht entbehren wollten. Der Zeitpunkt seiner Aufnahme unter die wesentlichen Formen des Ordenslebens kann jedoch mit Sicherheit nicht angegeben werden.

Es mag für den Kartäuserorden nicht gar leicht gewesen sein, aus dem Schatz der traditionellen Gesänge die passenden Formen auszuwählen. Daß in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts der Zustand der Choraltradition nicht gerade glänzend gewesen war, beweist das Vorgehen der Zisterzienser; mit der sittlichen Reform im Rahmen der Benediktinerregel ging eine Reform des Choralgesanges Hand in Hand, welche unter den Auspizien des hl. Bernhard von dem Abt Guido von Cherlieu zirka 1150 vorgenommen wurde. (Wagner: Einführung, II. 286.)

Als bedeutendste Stätte für die Pflege echt römischer Überlieferung galt Metz (Wagner 1. c. II, 287). Hier suchte Guido das Ideal seines Gesanges. Wo die Kartäuser ihren Bedarf deckten, ist nicht leicht zu sagen.

Es werden drei Quellen der Kartäuserliturgie genannt: Der *Ritus monachicus*, die Kirche von Lyon und jene von Grenoble. In Übereinstimmung mit dem damals allgemein üblichen Klostergebrauch haben die Kartäuser bei der Matutin zwei Nokturnen mit zusammen zwölf Psalmen. An Sonn- und Festtagen kommt eine dritte Nokturn dazu, bestehend aus drei „*Cantica*" des alten Testaments. Die Zahl der Lektionen in den einzelnen Nokturnen ist vier; die Vesper hat vier Psalmen, die Komplet drei. Die Aufteilung der Psalmen in die Gebetstunden geschieht so, daß die 150 Psalmen im Laufe einer Woche rezitiert werden.

Daß der Lyoner Meßritus, der sich in nicht wenigen Punkten vom römischen unterscheidet, von den Kartäusern angenommen wurde, ist nicht verwunderlich. Lyon

Digitized by Google

besaß einen unbestrittenen Vorrang über die Kirchen Galliens durch sein Alter und seinen streng konservativen Geist. Die Lyoner Choraltradition in den Melodien des Graduale wurde aber von den Kartäusern nicht übernommen; sie wählten vielmehr jene Tradition aus, welche im 12. Jahrhundert in Rom sich erhalten hat.

Die Zisterzienser haben ihre Choralreform durch eine nicht unbedeutende Vereinfachung der Melodien betätigt. Bei den Kartäusern kann davon keine Rede sein. Sie nehmen die Melodien, wie sie dieselben in der traditionellen Lesart vorfinden, ohne weitere Veränderungen herüber. Ein Quilisma jedoch kennt der Kartäuserchoral nicht, es ist entweder vollständig ausgelassen oder durch die entsprechende Zwischennote ersetzt. Auch die liqueszierenden Nebenformen der Neumenzeichen sind teils fallen gelassen, teils durch die Hauptformen ersetzt worden. Darin unterscheidet sich der Kartäuserchoral in nichts von den Lesarten des ausgehenden Mittelalters. Dr. Wagner (l. c. II, 280) macht auf eine eigenartige Entwicklung des Gesanges aufmerksam, daß nämlich, um den Schwierigkeiten des Halbtonintervalles aus dem Wege zu gehen, speziell lateinische und deutsche Melodiewendungen sich herausgebildet haben. Es ist klar, daß die Kartäuser die ersteren zur Anwendung bringen, denn bis der Einfluß der deutschen Kartausen im 14. Jahrhundert von Bedeutung werden konnte, war der Ausbau der Melodien und die streng einheitliche Organisation des Ordens schon so weit gediehen, daß eine Änderung nicht mehr möglich war. Auch in der Transposition der einzelnen Gesänge wandeln die Kartäuser durchaus in den Bahnen der allgemeinen Tradition, wie sie von den Theoretikern begründet und in den praktischen Büchern niedergelegt wurde.

Vom allgemein liturgisch-musikalischen Standpunkt aus betrachtet, ergeben sich bei den Kartäusern eine Reihe von Besonderheiten gegenüber den traditionellen Gepflogenheiten. Die Zählung der Sonntage nach Epiphanie,[1]) nach Ostern und Pfingsten geschieht mit ganz geringen Ausnahmen von dem Oktavtage ab. In den Handschriften des 15. Jahrhunderts (z. B. Berlin *theol. lat. qu.* 74) werden die Sonntage nach Pfingsten öfters als *Dominicae post (festum) Trinitatis* bezeichnet. Derselbe Ausdruck begegnet uns auch im Missaldruck 1679 Fauratii, gewöhnlicher ist jedoch: *Dominica post Oct. Pentecostes.* Durch das Dreifaltigkeitsfest entstand nun eine ganz merkwürdige Verschiebung der Texte des *Proprium de tempore.* Bei der Fixierung der Liturgie wurde gleich ein eigenes Formular für das Fest *Trinitatis* am ersten Sonntag nach Pfingsten aufgenommen. Dadurch wurde das alte Meßoffizium für den ersten Sonntag nach Pfingsten überflüssig. Die traditionelle (römische) Fassung führt nun beide Offizien am selben Tage nebeneinander an; die Kartäuser dagegen verschieben dieses Sonntagsoffizium auf den folgenden Sonntag (den *II. post. Pent.* u. *I. post Oct. Pent.)*, wodurch vielleicht die Zählweise bei den Kartäusern hervorgerufen wurde; jedenfalls bringen sie die sämtlichen Meßformulare einen Sonntag später als die übrigen Kirchen. Nebenbei sei bemerkt, daß man im Anfang des zwölften Jahrhunderts, wo diese Ordnung stattfand, an einen innigen Zusammenhang zwischen Meßformular und Perikopen nicht dachte; am wenigsten schließen sich die Evangelien der Ordnung des römischen Meßbuches an, eher noch die Episteln.

Ein Hauptgesichtspunkt für die Ordnung der Liturgie war den Kartäusern offenbar die Rücksicht auf einfache Gestaltung derselben. Der Grenobler Kodex Nr. 84 gibt in dieser Hinsicht wertvolle Aufklärung und leichten Überblick wegen der von den Kartäusern vorgenommenen Korrekturen. Sequenzen kennt der Kartäuserchoral überhaupt nicht, auch keine Tropen. Die Vigilien vieler Feste werden entfernt, so bei den meisten Aposteltagen, bei Silvester, Marcellus und Prisca usw., das *Officium sancti Clementis* verschwindet, ebenso das *Officium sanctae Caeciliae.* Auch einzelne Teile wie der Introitus: *„Sacerdotes dei“* — Responsorium: *„Justus ut palma“* — Communio: *„Fidelis servus“* werden von den Kartäusern eliminiert. Eine Beschneidung der Texte findet sich im Offertorium *„Domine Jesu Christe“ (Missa pro defunctis)*; der sich anschließende Vers: *„Hostias tibi domine“* fehlt bei den Kartäusern. Ebenso

[1]) Diese Bezeichnung wird erst in den *stat. nova* (1309) p. I Kap. 2 Nr. 12 eingeführt, vorher heißt das Fest *apparitio.*

Digitized by Google

st es in derselben Messe bei der Communio: *„Lux aeterna"*, wo der Vers: *„Requiem aeternam"* ausgelassen wird. Bei den Marienfesten treffen wir die stereotype Formel: *„Sicut in nativitate"* (unter Auswechselung des Namens der betr. Feier). Die Kartäuser haben dem Entstehen des *Commune sanctorum* entschieden großen Vorschub geleistet, und heute noch haben sie hier im Gegensatz zum römischen Missale, wo für ein Commune mehrere Formulare angegeben sind, immer nur ein einziges. Das Gegenteil begegnet uns beim *Officium defunctorum*. Das bekannteste Formular heißt nach dem ersten Wort des Introitus: *„Requiem"*. Die Kartäuser gebrauchen noch ein anderes. Aus ihren Statuten ersieht man, daß sie das Andenken an die Verstorbenen mit besonderer Sorgfalt pflegen — die häufigen Meßfeiern veranlaßten sie nun, eine Abwechselung im Formular einzuführen. Im Grenobler Graduale ist es am Schlusse des Buches eingetragen. Das Offizium ist nicht eine Neukomposition, sondern eine Kompilation, aber eine treffliche Zusammenstellung von Texten mit Melodien, welche schon an anderen Stellen Verwendung fanden.

Es ließen sich gegenüber der traditionellen Lesart noch manche kleinere textliche Abweichungen feststellen, z. B. im Gloria: *„propter gloriam tuam magnam"* statt *„propter magnam gloriam tuam"*, im Credo: *„et vitam futuri saeculi"* statt *„et vitam venturi saeculi"*; besonders im Offertorium: *„domine Jesu Christe libera animas fidelium defunctorum"* statt *libera animas omnium fidelium defunctorum* — *„ne cadant in obscura tenebrarum loca"* statt *„ne cadant in obscurum"*. Wie die *Méthode de plainchant* (p. 62) feststellt, wurden viele textliche Differenzen durch eine Kongregationsentscheidung aufgehoben (1687) und die Änderungen im Graduale zum ersten Male in der *„editio castrensis"* 1756 vorgenommen.

Die größte Verschiedenheit weisen die Chorbücher in jenen Teilen auf, welche zur Zeit der Entstehung des Kartäuserordens noch nicht fest fixiert waren. Es sind dies die Partien zwischen Epistel und Evangelium: Graduale mit Vers, Alleluja mit Vers und Traktus.

Das *Ordinarium missae* der Kartäuser ist arm zu nennen. Während die Vatikana 30 Gesänge für das *Kyrie*, je ca. 20 für *Gloria, Sanctus, Benedictus* und *Agnus dei* aufweist, gibt die Kartäuserliturgie drei Formen für den Gesang des *Kyrie*, zwei für das *Gloria*, eine für das *Credo*, je zwei für *Sanctus, Benedictus* und *Agnus dei*, für *Präfation* und *Pater noster* nur eine einzige (feriale) Weise; alle Gesänge sind ganz einfach, meist syllabisch, mit wenigen Melismen vermischt. Das *Vidi aquam* fehlt. Sie scheinen auf die ältesten Melodien zurückgegangen zu sein (P. Wagner 1. c. I, 79).

Im Gebrauche der Antiphonen sind die Kartäuser sparsam; nur an wenigen hohen Festen singen sie mehrere (vier) Antiphonen zu den vier Psalmen der Vesper, sonst immer nur eine Antiphon, bei den übrigen Horen bleiben sie bei der traditionellen Gewohnheit.

Die ältesten Offizien, wie die der Adventszeit, von Weihnachten, der Fastenzeit, von Ostern, Himmelfahrt Christi, Pfingsten, Johannes Baptista, Peter und Paul, *Dedicatio Ecclesiae* stimmen ziemlich gut überein. Mehr Selbständigkeit zeigen das *festum S. Magdalenae* und *Assumptio b. M.* Im allgemeinen kann man sagen: wo die gleichen Texte vorkommen, sind auch dieselben Melodien verwendet. Größere Unterschiede treten dagegen z. B. in den Antiphonen zum Feste *Corpus Christi* und *Transfiguratio Christi* zutage. Während die Gradualemelodien der allgemeinen Tradition entsprechen, können wir bei denen des Breviers eine bewußte Vorliebe für einfachere Gesänge unzweifelhaft feststellen. Daß sie das mit Absicht tun, zeigt der Umstand, daß die Antiphon *O quam suavis est* aus dem *Officium Corpus Christi* in der gleichen melodischen Fassung im Kartäuserantiphonarium sich findet, wie in der traditionellen Lesart; hier war offenbar der große musikalische Gehalt dieser Antiphon auch den Kartäusern nicht entgangen. Das Fest *Transfiguratio Christi* (6. Aug.), von den Kartäusern im *Ordinarium Cartusiense* 1581 als *festum solemne* bezeichnet, zeigt die Anordnung der Melodien zu den Antiphonen im Sinne des ausgehenden Mittelalters (erste Antiphon im ersten Modus, zweite Antiphon im zweiten usw.). Die Kartäuser haben für die der traditionellen Version entsprechenden Texte andere typische, einfache Melodien ausgewählt.

Digitized by Google

Sequenzen und Tropen haben die Kartäuser abgelehnt; das konnten sie bei den Hymnen nicht so leicht tun, obwohl auch diese Texte nicht einwandfrei im Sinne Guigos († 1136) waren, da sie nicht aus der Hl. Schrift entnommen sind; aber Pflege der Hymnen war schon in der Regel des hl. Benediktus vorgeschrieben, und das mag ein Grund gewesen sein, sie beizubehalten. Aus dem vorhandenen Hymnenschatz wählten die Kartäuser für ihre Zwecke gegen 25 Hymnen aus. Für die Gebetsstunden des Ferialoffiziums den Zyklus der allgemein gebrauchten Hymnen, wie: *Aeterne rerum conditor, Jam lucis orto sidere, Nunc sancte nobis spiritus* usw.; ähnlich für die Hauptzeiten und -feste des Kirchenjahres sowie für die Marienfeste. Zu den Festen der Heiligen benutzten sie nur die Hymnen am Tage des hl. Johannes des Täufers, im übrigen *„Christe redemptor omnium"* und *„Jesu salvator saeculi"*. Als sonst weniger bekannte Gesänge sollen hervorgehoben werden *„Deus creator omnium polique rector vestiens"* (der Vesperhymnus an den gewöhnlichen Tagen), *„Veni redemptor gentium"* in der Weihnachtszeit und *„Hic est dies verus dei"* an Ostern.

Die Melodien entsprechen im allgemeinen den traditionellen Formen (Antiphon. Solesmes 1896). Die meisten Hymnen sind in zweifacher Art komponiert, in einer einfachen und einer reicheren, je nach der Verwendung an den gewöhnlichen Tagen und zu feierlichen Gelegenheiten. Dr. Weinmann führt in seiner Schrift: „Das Hymnar der Zisterzienerabtei Pairis im Elsaß" (Regensburg 1905) S. 13 unter der Rubrik: „Hymnenmelodien der Zisterzienser, welche sich in keiner der gleichzeitigen Traditionen finden", u. a. folgende Hymnen auf: *Mysterium ecclesiae, Optatus votis omnium, Jam Christus astra ascenderat.* Er erklärt dabei: „das werden also die Originalschöpfungen der Zisterzienser gewesen sein". Dazu ist zu bemerken: Die Kartäuser haben wohl für die beiden letztgenannten Hymnen andere Melodien, aber im Hymnus *„Mysterium ecclesiae"* stimmen sie nahezu vollständig mit der Zisterzienserüberlieferung überein. Vielleicht war somit für diesen Hymnus eine gemeinsame Quelle vorhanden, aus der Kartäuser und Zisterzienser schöpften. Die Kartäuser haben sich sonst weiter nicht an das Zisterzienserhymnar angeschlossen.

Volle fünf Jahrhunderte hindurch mußte man sich mit diesem so kleinen Vorrat begnügen, bis eine Vermehrung stattfand. Es mochten wohl manche Kartäuser, namentlich solche, welche erst im vorgerückten Lebensalter die Klosterzelle aufsuchten, den in früheren Jahren geschätzten Hymnenreichtum vermissen; nach der einfachen, lange währenden Psalmodie konnten ja gerade diese Gesänge mit ihrer poesievollen Sprache, mit ihrem Rhythmus und Reim eine Geist und Gemüt wohltuende Abwechselung und neue Anregung verschaffen. In der Vorrede zum Baseler *Cantionale* aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts kommt dieser Gedanke zum Ausdruck; hier hat der Kartäuser Th. Kressi eine lange Reihe von Hymnen zum Privatgebrauch zusammengestellt. Diese Einförmigkeit des *Hymnariums* wurde noch gefördert durch die neu hinzukommenden Heiligenfeste, bei denen man immer und immer wieder auf die beiden Hymnen *„Christe redemptor omnium"* und *„Jesu salvator saeculi"* zurückkam.[1]) Dazu kam noch der Geist der Renaissance. Es ist nicht überraschend, wenn derselbe erst spät im Kartäuserorden offiziell sich geltend macht. Daß er überhaupt Eingang fand, ist merkwürdig. Mit Verwunderung liest man die vom Generalprior Hieronymus Lignanus († 1594) in Übereinstimmung mit dem Generalkapitel verfaßte Vorrede zu einem neuen Hymnar, diese gegenüber der einfachen nüchternen Sprache eines Guigo so schwung- und stilvolle Sprache, wo die Hymnen, *„recentes flosculi de saltis amoenissimis laudantis ecclesiae nuper collecti"* genannt werden. All das wirkte zusammen, um einen Zustand herbeizuführen, den die obige Vorrede geradezu als Einzwängung bezeichnet.

Eine Lösung der Spannung mußte eintreten. Die Pianische, römische Brevierreform von 1568 bewirkte auch die Reformierung des Kartäuserbreviers. Das gab den willkommenen Anlaß, eine durchgreifende Reform der Hymnen vorzunehmen. Das neue Hymnar, mit Musiknoten versehen, erschien zum ersten Male im Druck

[1]) Das Mainzer Ms. A 167 läßt dies sehr gut erkennen, da die späteren Änderungen durch nachträgliche Korrekturen bei den Festen eingetragen sind.

Digitized by Google

unter dem schon erwähnten Generalprior Lignanus, Lugduni 1588 bei Th. Anaelinus (ein seltenes Exemplar bei Rosenthal, München Kat. 14 Nr. 744).

Die Anzahl der Hymnen ist mehr als verdoppelt, die Auswahl gut getroffen. Es sind in der Tat „duftende Blüten", teils alte teils neue, so: *Hostis Herodes impie, Ad coenam agni providi, Jesu amor dulcissime, Jesu corona virginum.* Die meiste Bereicherung erfährt das *commune sanctorum*, ein Beweis, daß gerade die Vermehrung der Heiligenfeste einen nicht unbedeutenden Einfluß ausübte. Die Melodien entsprechen zum Teil denen der Benediktinerausgabe, zum Teil werden den neuen Texten schon gebräuchliche Melodien — im Gegensatz zu den Benediktinern — gegeben.

Es bleibt ein Vorzug dieser Kartäuseredition, daß sie der durch Renaissancebestrebungen veranlaßten und besonders heute vielfach bedauerten Umgestaltung der alten Hymnentexte sich nicht anschloß, sondern bei der ursprünglichen Fassung blieb.

Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik.

Von Witt-Haberl.

(Fortsetzung.)

Proske rät dann ab, Zeichen *(po, fo)* in die Stimmen zu setzen. „Das ganze Gewicht einer lebendigen Vortragsbestimmung liegt auf dem Dirigenten." Der Chor soll also so diszipliniert sein, daß er jede Bewegung, den leisesten Händedruck des Dirigenten **sieht und versteht.** Nichts ist in der Kirchenmusik trostloser, als eine langweilige Fuge oder endlose Imitationen. Wie in ersterer Beziehung die Modernen, so haben in letzterer oft die Alten des Guten zuviel getan und es bedarf einer großen Erfahrung und des intensivsten Tongefühles von seiten des Dirigenten richtig auszuwählen, damit nur Kompositionen zur Aufführung kommen, die lebenswarm und effektvoll sind. Denn ein Tonstück, noch so schön gearbeitet, das nicht im besten Sinne des Wortes populär und effektvoll ist, paßt nicht für die Kirche.

Prof. Birkler sagt *(Caecilia* 1864 p. 22): „Die Polyphonie betont, akzentuiert, beleuchtet ihre Stellen, aber das Jauchzen und Jammern, das „Hangen und Bangen" überläßt sie dem heutigen Geschmack und seinen brillanten Darstellungsmitteln. Betonung, Akzentuierung, eine gewisse Markierung der Einzelngebilde verträgt sich noch recht wohl mit dem strengen Stil . . . Belebung seiner einzelnen Pulsschläge ist auch ihm eigen, so wahr er ideales Abbild der lebenswarmen Natur ist. Allein zwischen idealer Belebung und Betonung und zwischen schroffer Individualisierung, einseitiger stechender Fixierung des einzelnen ist ein großer Unterschied."

Witt erzählt dazu, ebenfalls in der *„Caecilia"* (1865, p. 22) folgendes Beispiel: „Ich hörte einst vom Regensburger Domchor das vierstimmige *„Sacerdos* und *Pontifex"* von Andreas Gabrieli (*Mus. div.* II. p. 481). Der fugierte Satz wickelte sich gleichmäßig ab; kein Hervortreten einer besonders ergreifenden Stelle. Da kam es zu den Worten: *„pastor bone in populo"*. Wie leise wurde das zweimal eingesetzt, wie mächtig schwoll es an, um wieder abzunehmen. Das Tempo wurde bedeutend ritardiert, die Schlußnote etwas ausgehalten; ebenso bei den Worten *„ora pro nobis dominum"*. Das klang herrlich — vielleicht nur bei den akustischen Verhältnissen des hiesigen Domes."

Aus diesen Worten ergibt sich, daß man in Regensburg bei homophonen Stellen sehr viel Dynamik anwendet, bei stark imitierten aber nur auf richtiges Betonen des Textes sieht, und das ist das allein Richtige und Erprobte.

Deshalb ist auch die Auswahl der Musikalien eine der wichtigsten Aufgaben des Chorregenten. Er soll wählen, was kunstvoll, liturgisch, populär und effektvoll-erhaben zugleich ist. Es ist deshalb nicht alles getan, wenn man polyphone Werke, selbst der alten Meister produziert. Auch die Alten haben oft Schwächeres geschrieben und eine strenge Sichtung ist bei ihnen so nötig wie bei Mozart, M. Haydn (dessen Gradualien großenteils angehen), Ett uud Aiblinger. Witt sagt in seiner *Musica sacra* II. p. 44, er halte sich in der Regel an jene Werke der Alten, deren Klangwirkung erprobt ist. So habe er sich noch nie entschließen können, die 4., 5. und 9. (letztere wahrscheinlich

Digitized by Google

wegen zu wenig, andere wegen zu viel Homophonie) Messe des ersten Bandes der *Musica divina* aufzuführen. Er macht dann eine Zusammenstellung der im 2. Bande enthaltenen Motetten nach ihrer Klangwirkung.

Ist der Chor sehr schwach besetzt, so nehme man lieber mehr homophone Werke; so hörte ich einst die *Missa „Aeterna munera"* von Palestrina von einem sehr schwach besetzten, gut geschulten Chore sehr wirksam (bei der günstigen Akustik) aufführen. Stark imitierende Werke brauchen in der Regel einen starken Chor. Nun imitiert zwar auch die ebengenannte Messe sehr viel, aber so kunstvoll, daß man es kaum bemerkt. — Man wähle nie Werke, denen die Sänger nicht gewachsen sind. So sehr man die Aufgaben höher stellen, so sehr man Abwechslung im Repertoire bieten soll und ich nichts weniger billigen kann, als das Stehenbleiben bei 8 bis 10 Messen, die man immer repetiert, so darf man nichts übertreiben. Man wähle nichts, was den Stimmumfang der Sänger überschreitet. Bei Knabenchören ist es absolut zu tadeln, wenn sie über zweigestrichene *g* hinaus sollen. Man transponiere da um einen Ton abwärts.

Zum Schlusse dieses § noch ein Beispiel. Ich habe öfter die Kgl. Hofkapelle in München unter Bülow gehört. Als dieser fort war, erkannte ich bald, daß er keinen ebenbürtigen Nachfolger erhalten. So war die Aufführung der „Euryanthe" am 9. Januar 1870 so wenig durchgeistigt, das Orchester spielte so roh, daß z. B. die Romanze Adolars, „Unter blühenden Mandelbäumen", gänzlich verloren ging, selbst Vogls kräftige Stimme konnte nicht durchdringen. Das *Piano* war dahin. Der Dirigent machte mit den Armen so kräftige Schläge, daß er ins Schleppen geraten mußte.

§ 5. Die äußere Haltung des Dirigenten und sein Platz auf dem Chore.

Louis Spohr befand sich in den Jahren 1813 bis 1815 als Kapellmeister am Palffyschen Theater zu Wien und war mit Beethoven befreundet und viel zusammen. In dieser Zeit (so erzählt Spohr in seiner Selbstbiographie) wurde Beethovens Fidelio, der 1805 unter ungünstigen Verhältnissen, während der Besetzung Wiens durch die Franzosen, einen sehr geringen Erfolg gehabt hatte, wieder hervorgesucht und im Kärntnertor-Theater in Szene gesetzt; er machte umgearbeitet großes Glück und erlebte eine lange Reihe zahlreich besuchter Aufführungen. Diesen günstigen Augenblick benutzten Beethovens Freunde, um für ihn, der in mißlicher Geldlage sich befand, ein Konzert im großen Redoutensaale zu veranstalten, in welchem die neuesten Kompositionen Beethovens zur Aufführung kommen sollten. Spohr wirkte mit, und ich sah Beethoven zum ersten Male dirigieren. (Niederrheinische Musikzeitung 1860 [8. Jahrgang] p. 303.)

Obwohl mir schon viel davon erzählt war, so überraschte es mich doch in hohem Grade. Beethoven hatte sich angewöhnt dem Orchester die Ausdruckszeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. So oft ein *Sforzando* vorkam, riß er beide Arme, die er vorher auf der Brust gekreuzt hatte, mit Vehemenz auseinander. Bei dem *Piano* bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein *Crescendo* ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritt des *Forte* hoch in die Höhe. Auch schrie er manchmal, um das *Forte* noch zu verstärken, mit hinein, ohne es zu wissen. Daß der arme taube Meister die *Piano* seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Teile des 1. *Allegro* der Symphonie. Es folgen sich da zwei Halte gleich nacheinander, von denen der zweite *pianissimo* ist. Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder zu taktieren an, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits 10—12 Takte vorausgeeilt, als dieses nun auch, und zwar *pianissimo* begann. Beethoven, um dieses nach seiner Weise anzudeuten, hatte sich ganz unter dem Pulte verkrochen. Bei dem nun folgenden *crescendo* wurde er wieder sichtbar, hob sich immer mehr und sprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo seiner Rechnung nach das *forte* beginnen sollte. Da dieses ausblieb, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester verwundert an, daß es noch immer *pianissimo* spielte und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete *forte* endlich eintrat und ihm hörbar wurde."

Digitized by Google

So L. Spohr. Seine Erzählung soll nur als Illustration zu der Regel dienen: Der Dirigent soll sich aller ungewöhnlichen übertriebenen Gesten enthalten. Es ist erklärlich, daß er beim *po* und *ppo* ruhiger taktiert, daß er beim *fo* weiter ausschlägt, daß er beim *sfo* auch dem Taktstock einen Druck gibt; es ist erklärlich, daß seine Mienen ein Spiegel der ihn umtönenden Klangwelt, also beim *po* anders als beim *fo* etc. sich zeigen — das ist natürlich, und was natürlich ist, kann nicht auffallen. Um ein triviales Wort zu gebrauchen, es geht den Dirigenten wie den Kegelschiebern. Es ist beiden unmöglich, wie leblose Statuen den Wirkungen ihrer Tätigkeit zuzusehen ohne Gesten — ja noch mehr — ohne Leidenschaft im besten Sinne der Worte. Ein Dirigent, dessen Augen und Mienen beim Dirigieren nicht zürnen können, daß alle Mitwirkenden Schrecken befällt, dessen Worte nicht einschneiden, daß jedem selbst ein Versehen sehr unangenehm ist, in dessen Mienen und Handbewegung nicht der gewollte Ausdruck sich manifestiert, ein Dirigent ohne Gesten, ohne Leidenschaft ist kein Dirigent, sondern ein Automat, ein lebendiger Metronom und so wenig sein Gesicht Ausdruck zeigt, so wenig wird das von ihm dirigierte Musikstück Ausdruck erhalten.[1]) Aber *est modus in rebus, sunt certi denique fines.* Übertreibung führt zur Lächerlichkeit, stört die Sänger, macht unfähig zur Beherrschung der Massen, hindert den richtigen Ausdruck, weil er den übertriebenen fördert. Wie der Dirigent, so sein Chor. Ein steifer Dirigent wird einen steifen Chor haben. Unter toter Direktion wird alles tot. Aber ein übertriebener Dirigent wird auch die Musikeffekte übertreiben und darum alles mehr oder minder verderben.

Zu einem Dirigenten gehört also vor allem Selbstbeherrschung in nicht geringem Maße und ihm ist, wenn er einen bedeutenden äußeren Fehler sich angewöhnt hat, ein Freund nötig, der ihn aufmerksam macht.

Bei der Beethovenfeier zu Weimar (26.—29. Mai 1870) dirigierte Franz Liszt Beethovens 9. Symphonie. H. Uhde schreibt darüber: Franz Liszt stand auf dem Dirigentenplatze, wie immer im langen schwarzen Gewande, die Züge von Freude durchglüht, offenbar glücklich, den großen Toten zu feiern. Die Aufführung war voll Glanz und Kraft, Liszts Energie und Geist war es, der alle durchdrang, alle mit Feuereifer beseelte. Aber wie dirigiert er auch! Weit entfernt vom gleichmäßigen Schwingen seines Taktstockes, deutet er in Gebärden und Gesten auf einzige Art den Geist des Tonwerkes an. Jeden frappanten Einsatz irgend eines Instrumentes markiert er scharf, oft durch leises Aufstampfen mit dem Fuße; bei Motiven von sangbarem Charakter schwebt die feine weiße Hand in langen und langsamen Linien durch die Luft, saust aber plötzlich, zur Faust geballt, nieder, wenn ein einschneidender Akkord einfällt. Bei bewegten Rhythmen geht der Taktstock im Tempo oft mit jedem Sechzehntel mit, wenn er ihn nicht gerade aus der Hand gelegt hat, was sehr häufig der Fall ist. Geht es zum Schlusse in sich steigernden, breiten Akkorden, so erhebt er beide Arme und breitet die Hände weit aus; tritt ein *Piano* ein, so scheint die ganze Gestalt zusammenzusinken, während sie umgekehrt riesig wächst, wenn ein *Crescendo* eintreten soll; Liszt erhebt sich dann oft auf die Zehen so hoch er kann und reckt die Arme über den Kopf. Die Partitur brauchte für ihn gar nicht da zu sein; er sieht sie kaum an, blickt überhaupt bei Momenten, welche sich von selber machen, wie z. B. ein länger andauerndes Thema in langsamem Tempo und leichter Taktart, sinnend vor sich nieder, bewegt kein Glied und kreuzt die Arme über dem Rücken. Dann ist er ganz Ohr, sich voll erfreuend an dem majestätisch daherrauschenden Strome der Melodien, bis er dann plötzlich wieder emporschnellt, um kühn und energievoll einzugreifen. Das ist originell, und mancher mag es barock finden; aber man muß es beobachtet haben, wie der Geist, der diesen Dirigenten beseelt, jedwedes Instrument hinreißt! Ein belebender frischer Quell der Anregung geht, wie von jeder bedeutenden Persönlichkeit, so auch von dieser aus.

---

[1]) O. Jahn sagt (I. p. 528): „Man kann denken, daß Mozart zu tun hatte, dem altgewohnten Treiben der Salzburger Kapelle gegenüber die neuen Anforderungen an eine ganz andere Vortragsweise durchzusetzen. Die Lebhaftigkeit, mit welcher er das etwas eingerostete Leipziger Orchester in Bewegung zu bringen verstand, machte dort großen Eindruck; wie mag er als junger Mann seinen Salzburgern gegenüber aufgetreten sein! Das Bäsle pflegte sich später über die exzentrische Lebendigkeit Mozarts beim Dirigieren aufzuhalten, es läßt sich begreifen, daß sie damals in Salzburg eigentümliche Orchesterszenen erlebt hat."

Digitized by Google

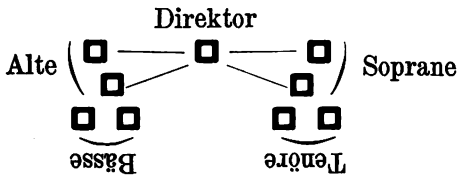
Als ich meinen Chor übernahm, suchte ich aus meinen Sängern öfters herauszulocken, was ich „für Gesichter schnitte beim Dirigieren", konnte aber nichts herausbringen als: „Wir alle hatten geglaubt, Sie würden viel wilder dareinschlagen (ich taktierte nämlich äußerst ruhig; meist nur mit dem Handgelenk, nicht mit dem Arme, und meine Sänger hatten geglaubt, ein guter Direktor sein und recht wild dreinschlagen sei ein und dasselbe), und „wenn nur ein Fehler gemacht wird, so zittere ich schon, wenn es auch ich nicht gewesen bin." Wie manchmal ließ ich den Taktstock sinken und unterließ das Taktieren, um den höchsten Grad meiner Unzufriedenheit anzudeuten, und wie bot man alles auf, um mich zufrieden zu stellen! Wie oft, ja ich darf sagen immer, richteten sich aller Augen nach einem *Gloria, Credo* auf mich, um aus meinem Gesichtsausdrucke Lob oder Tadel herauszulesen!

Ich habe schon gesagt, die äußere Haltung des Dirigenten könne einen schlimmen Einfluß haben auf die Aufführung. Dieses ist aber entscheidend dann der Fall, **wenn ein Dirigent den Arm zu viel gebraucht und seinen Direktionsstab einen zu großen Raum durchlaufen läßt, d. h. zu weit ausschwingt. Das macht schwerfällig.** Ist nun das Tempo vom Komponisten ohnehin schwerfällig angezeigt, so mag es noch angehen. Aber jeder solcher Dirigent ist unfähig, ein wirkliches *Allegro* zu dirigieren, er wird, wenn er auch anfangs richtig taktiert hat, von Takt zu Takt schleppender werden. Das zu weite Ausschwingen mit dem Taktstock ist ein so wesentlicher Fehler, daß man sich von einem mit demselben behafteten Dirigenten keine gute, geschweige eine vollendete Leistung erwarten darf. Ich habe einst einem solchen zugesehen bei der Aufführung der „Schöpfung" von Haydn; es war ein Mann von fast riesiger Größe und Kraft und von entsprechender Korpulenz; sein Taktschlagen schien ein Dreinfuchteln in offener Feldschlacht zu sein; aber er war nicht imstande, seine Arme in dem großen Kreise, den er beschrieb, so schnell herumzukriegen, als es nötig gewesen wäre; er verschleppte alle *„Vivace"*. Zum Glück dirigiert er meist Händelsche Oratorien, und deren Tempi sind gegen die neueren Werke meist sehr gemessen. Letztere gut zu dirigieren, wäre er durch den Gebrauch seiner Arme unfähig gewesen.

In der Tonhalle (1870, pag. 401) heißt es: „Der größte Teil der Musikdirigenten ergeht sich bei Musikaufführungen in übertrieben lebhaften Bewegungen. Manche arbeiten nicht nur mit den Händen und Armen, sondern auch der Kopf wackelt den Takt mit und der ganze Oberkörper schwankt hin und her wie ein Baum im Sturme. Wir haben Kapellmeister gesehen, die im gewöhnlichen Verkehr sich nie aus dem Gleichmaße der Ruhe bringen ließen, aber sobald sie das Dirigentenpodium betraten, hampelmannartig wüteten. Die Ausschreitungen sind aber sehr oft nicht nur bis zu einem gewissen Grade üble Angewohnheiten, sondern beruhen mehr auf einem gewissen Selbstvergessen. Die Begeisterung für die Musik erwacht in ihnen dergestalt, daß ihr ganzes Wesen davon ergriffen wird und sie darüber das Steuer ihrer Körperbewegungen verlieren. Liszt erfand in dieser Beziehung zwar das bekannte Wort: „Der Dirigent soll Steuermann sein, aber nicht Ruderknecht", er selbst dirigierte oft wildbewegt, während er anderseits Stellen, die er als den Musikern bekannt voraussetzte, ohne jeden Taktschlag ließ. Einen der musterhaftesten Dirigenten besaß Deutschland in Felix Mendelssohn, der niemals die linke Hand beim Dirigieren erhoben hat. Berlioz benahm sich in den Proben wie ein Wüterich, bei der Aufführung wie ein Weiser, und allerdings liegt, wie Hanslick bei einer Besprechung der Herbeckschen Direktionsmanier bemerkt, die Hauptarbeit des Kapellmeisters in den Proben, während bei den Aufführungen selbst alles Materielle möglichst abgestreift sein muß. Der Dirigent soll das Ohr befriedigen, ohne das Auge zu verletzen. Er soll sich, obwohl als „Steuermann" eine Hauptperson, nicht für die Augen des Hörers zu einer solchen machen und dessen Aufmerksamkeit vom Musikwerke oder gar von der Operndarstellung ab und auf sich lenken. Dies tut z. B. Herbeck, sonst ein so tüchtiger, einer der besten deutschen Dirigenten. Sein Taktschlag ist fast ohne Ausnahme heroisch, so daß das dramatische Bild durch die Bewegungen des Kapellmeisters häufig durchkreuzt wird. Im neuen Wiener Opernhaus ist das Niveau des Orchesters schon auffallend hoch, und in diesem wieder das Podium des Kapellmeisters. Indem Herbeck nicht wie seine Kollegen sitzend, sondern stehend dirigiert,

Digitized by Google

erscheint seine Gestalt noch höher und seine Haltung viel bewegter. Feurig, wie er ist, taktiert Herbeck fast immer mit beiden über die Kopfhöhe ausgestreckten Armen, so daß vom Parkett aus gesehen, sein Taktstock den Sängern bis an die Brust reicht. Der auf die Bühne gerichtete Blick des Zuschauers wird dadurch unausgesetzt ins Mitleid gezogen. Dreht sich obendrein der Dirigent bei offener Szene um und dirigiert (wie Herbeck häufig tut) gegen das Publikum gewendet, so erblickt in ihm der Zuschauer fast mehr einen Teil der Bühne als des Orchesters. Diese Bemerkung trifft nun aber ebensosehr den Baumeister des Opernhauses wie den Dirigenten. Letzterer ist und soll für seine Musiker da sein und es ist ganz folgerecht, daß er sich in gehobenen oder besonders schwierigen Momenten gegen sie wendet. Wenn es dabei den Anschein gewinnt, als dirigiere er gegen das Publikum, so liegt das an der Konstruktion des Orchesterpodiums. Wagner hat vollständig recht, wenn er verlangt, daß man bei neuen Opernhauseinrichtungen eine Konstruktion erfinde, bei welcher der Musiker gar nicht sichtbar wird. Dann sind Störungen durch unschöne Kapellmeisterbewegungen vermieden. Daß Dirigenten allzu lebhaft taktieren, wird sich nie ganz aufheben lassen. Es hängt dies zu fest mit der Individualität zusammen." Dasselbe gilt vom Kirchenmusik-Direktor. Ich bin nicht dafür, die Chöre mit Gitter zu versehen und die Sänger dann so zu stellen, daß sie gleichsam durch die Löcher der Gitter singen müssen, weil es doch wohl meistens den Ton dämpft. Ist der Chor, das Podium breit, so kann man die Sänger so tief zurückstellen, d. h. von der Brüstung des Chores, daß sie ohnehin nicht sichtbar sind, außer von weiterer Entfernung. Man soll aber lieber die Sänger sichtbar sein lassen, als daß man sie zu niedrig stellt. **Die Sänger und Musiker müssen amphitheatralisch so aufgestellt werden, daß sie alle den Kopf auf den Direktor hinwenden.** Auf einem Chore standen die Sänger so:



Der Direktor wendete dem Hochaltare den Rücken und damit das nicht zu auffallend war, war vor ihm ein hölzernes Kästchen von zirka 2′ Breite, 2′ Höhe, $1\frac{1}{2}$′ Tiefe aufgebaut, in und auf welches, da es zugleich die Form eines Pultes hatte, man Bücher, Musikalien legen konnte und das den Rücken des Direktors, dessen untere Körperteile durch die Brüstung gedeckt waren, verdeckte. Er wurde nur sichtbar, wenn er seinen Platz verließ oder wenn er den Taktstock ober das Haupt erhob, was eben höchstens ausnahmsweise der Fall sein soll. Ein Pult des Sopranes stand rechts, ein Pult des Altes links von ihm, alle übrigen Pulte standen, indem sie in schrägen Linien seiner Brust oder seinem Gesichte zugewendet waren. In der Mitte, in gerader Linie vor seinem Pulte, war meist ein leerer Raum, hinter welchem der Organist saß. Derselbe wendete dem Direktor den Rücken, was nicht gut ist, konnte aber mit Hilfe eines Spiegels jede seiner Bewegungen wahrnehmen und sollte er nicht acht haben, so genügte das leiseste Flüstern, um ihn zu anderer Registrierung oder zum Wechsel des Tempos etc. zu veranlassen.

Hier will ich die Frage anregen: Soll man den Sängern Pulte gestatten oder nicht? Ich antworte unbedingt mit „Ja". Freilich, wenn der Raum so beschränkt ist, daß die Sänger nur ohne Pulte Platz finden, so sind eben Pulte unmöglich; Pulte nehmen Platz ein. Aber wenn der Raum genügend ist, so bieten die Pulte mannigfaltige Vorteile. Werden die Stimmen in den Händen gehalten, so ist es unmöglich, sie so ruhig zu halten, daß nicht das Notenblatt in beständiger, wenn auch noch so leiser Bewegung ist. Das trägt aber dazu bei, daß, wenn mehrere aus einer Stimme singen, der eine oder andere Sänger die Noten nicht sicher genug liest. Auch wendet der die Stimme Haltende sie oft so, daß der neben oder hinter ihm Stehende einige Augenblicke, bis er nämlich durch Worte oder Zeichen gegen die Stellung des Notenhalters Protest

Digitized by Google

erhoben hat, die Noten gar nicht mehr sehen kann. Dieser Einwurf fällt freilich weg, wenn jeder Sänger seine eigene Stimme hat. Aber das ist höchst selten der Fall, denn es ist sehr kostspielig. Hiegegen reichte auf meinem Chore eine Stimme für je vier Sänger, ja im Notfalle für fünf und sechs, wenn sie von Pulten sangen. Was nun die Aufstellung dieser betrifft, so stellte ich die schwächeren Sänger zunächst ans Pult, hinter sie die sicherern, damit diese den andern in die Ohren sangen. Stehen die besseren voran, so werden sie manchmal unsicher durch die Unsicherheit, mit der ihnen die hinter ihnen stehenden in die Ohren singen. Hatte einer, den ich zurückhaben wollte, schwache Augen, so steckte ich ihm eine Brille auf die Nase. Das ist unerläßlich; denn sieht er die Noten nicht gut, so sieht er noch weniger die Feinheiten der Direktionszeichen und die **muß** er sehen. Auch sind bei Knaben meistens die größeren die sicherern Sänger, weil sie am längsten schon Dienst gemacht haben. Man muß aber immer die Körpergröße berücksichtigen und nicht vorne ans Pult einen hinstellen, der die Noten verdeckt, so daß die Kleinen nicht mehr in die Noten sehen können. Man kann also vor 8 Pulten 32 bis 48 Sänger stellen. Ich stellte meine 20 Sänger auch vor 7 bis 8 Pulten; der Tenor bedurfte nur eines. Hat man keine Pulten, so kann man nicht so viele Sänger hintereinander stellen, es kann also das Einwirken eines auf den andern nicht so lebhaft und das Ensemble nicht so genau sein als wie bei Pulten. Es ist gut, wenn die Zurückstehenden (besonders die Bässe) vielleicht um eine Stufe des Podiums höher stehen, als die voranstehenden Soprane und Alte.

Ausnahmen machte ich nur aus speziellen Veranlassungen, z. B. bei einer Aufführung wollte ein ausgezeichneter Altist sich schonen; ich hörte ihn nicht; wollte ihn aber hören; somit stellte ich ihn in meine Nähe, da war es mit der Faulheit zu Ende.

Man sieht aus dem Gesagten, daß die Aufstellung auf einem Chore von Wichtigkeit ist, viele Schwierigkeiten bietet und manche Überlegung fordert.

War eine Messe zweichörig, so stellte ich einen Chor zur Rechten, den andern zur Linken. Waren die Chöre gemischte Chöre (je ein Sopran, Alt, Tenor und Baß), so war die Veränderung schnell vollzogen. Da jede Stimme zwei Pulten hatte, so vertauschten Sopran und Alt je eines ihrer Pulte, und ebenso Tenor und Baß. War die Messe fünf oder sechsstimmig, so blieb alles wie beim vierstimmigen Gesange. Die notwendige Verwechslung, wenn das Graduale oder Offertorium zweichörig war, fand schnell, rasch und lärmlos statt, weil jeder wußte, wo er seinen Platz hatte.

Ich muß hier aufmerksam machen, daß es beim Baue von Kirchen sehr wichtig ist, dem Chore den nötigen Raum zu lassen, damit eine erkleckliche Sängerzahl aufgestellt werden kann und zwischen der Orgel und der Brüstung hinreichenden Raum zu lassen. Das Kollegiatstift zur Alten Kapelle in Regensburg hat eine erkleckliche Summe aufgewendet, um diesen Raum zu erweitern, indem es die Orgel zurückversetzen ließ.

Wenn aber in einer Kirche, wie in vielen gotischen Domen, gar kein Platz für den Chor ist, so empfiehlt es sich, ihn entweder hinter den Hochaltar zu verlegen wie im Regensburger Dom, oder wie in der Peterskirche in Rom nur eine hölzerne Balustrade zu bauen, welche man zu ebener Erde im Presbyterium oder in die Nähe desselben hinstellt, so daß die Sänger etwa sechs Fuß über dem Erdboden stehen.

Wenn ich einen Chor sehe, auf welchem die Sänger nicht ständig auf den Direktor hingewendet sind, so ist mein Urteil im voraus entschieden. Er mag ein Stück gut eingepaukt haben, aber es ist ein rein mechanisches Zusammenwirken.

Also eine richtige Aufstellung ist unerläßlich, wo sie nicht richtig ist, bin ich über die schwachen Leistungen eines Chores im voraus im Klaren. Ich habe Chöre gesehen, wo man sehr gut die Violinisten so stellen konnte, daß sie dem Dirigenten ins Gesicht sahen, man stellte sie aber so, daß sie in einer Linie mit ihm standen. Die vollständige Unwissenheit des Dirigenten zu konstatieren, reichte mir dies einzige Faktum aus. Wenn auf meinen Chor manchmal fremde Sänger kamen, so erkannte ich den Grad ihrer gesanglichen Bildung sofort in der Stellung zum Dirigenten; stellten sie

Digitized by Google

sich so, daß sie nicht jede, auch die leiseste meiner Bewegungen bemerken konnten. hielt ich sie für „Schreier", aber nicht für Sänger. Witt erzählte mir:

„Ich hörte am 1. Mai 1879 im Dome zu Mailand das Hochamt. Die Sän standen alle in einer Reihe, der Direktor mitten in der Reihe. Es fiel keinem Sän ein, auf ihn zu sehen, sie sahen alle gerade vor sich auf das Volk. Dafür mußte n den Direktor um so vernehmlicher hören. Denn er schlug mit dem Taktstocke (wa scheinlich von Papier) immer den guten Taktteil so laut an, daß man es im gan Presbyterium schallen hörte. Da die Messe meist *allegro* im $^3/_4$-Takte ging, so sch er immer zwei Taktteile laut aufs Pult, einen in die Luft. Eben so gut hätte n einen Metronom hinstellen können, der wäre wenigstens wohlfeiler gewesen."

Auch Hurter findet an der italienischen Kirchenmusik als eine der ärgerlichs Schattenseiten das unaufhörliche Aufschlagen auf die Pulte. Er sagt: „Es gibt n einen anderen Übelstand; tritt nämlich bei großen Festlichkeiten ein stark besetz Chor mit untermischten Solopartien auf, so haben die Kapellmeister die üble Gewo heit, mit einer dicken Notenrolle auf das Geländer unablässig dergestalt den Takt dreschen, daß über dem unerträglichen Klopfen jeder Eindruck verloren geht. habe dies zum erstenmal in St. Clara zu Neapel gehört und mich nicht genug darü verwundern können, wie der Takt für das Schickliche dem materiellen Taktschlag, könne zum Opfer gebracht werden."

Hektor Berlioz sagt: „Ein Orchester, das nicht auf den Taktstab blickt, hat gut wie keinen Dirigenten. Oft, nach einer Fermate z. B., ist der Dirigent gezwung mit dem entscheidenden Zeichen zum Wiedereintritt des Orchesters so lange zu zaud bis er sieht, daß die Blicke aller Musiker auf ihn gerichtet sind. Es ist Sache Dirigenten, während der Proben die Musiker daran zu gewöhnen, daß sie im entscheiden Augenblicke ihn alle zugleich ansehen.

„Diese Notwendigkeit für die Ausführenden, ihren Dirigenten anzublicken, schli notwendigerweise für diesen zugleich die Verbindlichkeit ein, sich auch seinerseits al sichtbar zu machen. Er muß, mag auch die Aufstellung des Orchesters sein, wel sie wolle, sich auf Stufen oder auf einer erhöhten horizontalen Fläche derart aufstell daß er den Mittelpunkt aller Blicke bildet.

„Der Dirigent bedarf, um hoch über alle hervorragend und allen sichtbar erscheinen, eines besonderen Trittes, welcher um so höher sein muß, je größer Anzahl der Musiker und je weiter der Raum ist, welchen sie einnehmen. Sein P darf nicht zu hoch sein, damit das Brett, worauf die Partitur liegt, nicht sein Gesi verdeckt. Denn der Ausdruck seiner Mienen ist bei dem Einflusse, welchen er ausü von großem Gewicht, und wenn der Dirigent für ein Orchester, das auf ihn nicht blicken versteht oder ihn nicht anblicken will, nicht da ist, so ist er ebensowenig wenn er nicht gut gesehen werden kann.

„Lärmende Schläge mit dem Taktstock auf das Pult, oder Stampfen mit d Fuße auf seinen Tritt sind unter allen Umständen tadelnswert. Das ist nicht bloß schlechtes Hilfsmittel, sondern eine Barbarei."

Nur im Falle die Sänger nicht parieren und kein anderes Mittel zu Gebote ste kann das Aufschlagen mit dem Taktstock geduldet werden. (Vgl. Fl. Bl. V pag. 4

Es ist nicht gut, den Takt ohne Taktstock z. B. mit der Hand oder dem Vio bogen zu schlagen; im ersteren Falle werden die Schläge nicht deutlich, im letzte weniger genau, weil der Bogen etwas biegsam ist und wegen seines Bezuges n Pferdehaaren der Luft geringen Widerstand entgegensetzt; man kommt der deshalb machenden Anstrengungen wegen leicht ins Schleppen. — Domkapellmeister Schre Inspektor Witt etc. dirigierten immer mit der Geige in der Linken, dem Taktstock der Rechten. Die Geige diente dazu, 1) schwierige Einsätze der Soprane und A ihnen leise anzugeben. Sie wollten z. B. eine Messe, die in *F*-dur gedruckt stand, *G*-dur singen lassen. Nun waren manche, wenn es ohne Probe geschah, über die Hö der Intonation unklar, man mußte ihnen mit der Geige *g* angeben und dazu setz das ist *f*. Sie gaben mitten im Stücke ein oder das andere schwierige Intervall

Digitized by Google

ohne daß man es in der Kirche vernahm, obwohl ich auch Chorregenten kenne, die das zu oft tun, so daß sie vor Ängstlichkeit zu viel „die Geige anzupfen" und zu laut. 2) Den Akkord anzugeben, wenn nicht eingespielt ward. Nach Anstimmung des *Gloria*, *Credo* nach der Präfation und Wandlung wurde sofort ohne Orgelspiel eingesetzt. Man gibt den Dreiklang ruhig an, und alles muß so sicher sein, daß es pünktlich einsetzen kann.

Bei den Proben kann man den Geigenbogen besser verwenden, indem man den Sängern ihre Melodien vorspielt. Gibt es schwere harmonische Schritte, so nimmt man das Klavier, die Orgel, zu Hilfe, um den Sängern die Fortschreitungen klarzumachen (siehe unten). Sonst aber ist die Geige beim Gesangunterricht, also bei den Proben für den Dirigenten sehr wichtig. Will man während eines Stückes einer Stimme durch Tonangeben nachhelfen, so hört natürlich für diesen Moment das Taktieren auf.

Ich glaube übergehen zu dürfen, wie man die Taktarten mit dem Taktstock schlägt.[1]) Nur mache ich aufmerksam: 1) Bei schnellem Tempo schlägt man höchstens stellenweise die 4 Viertel, meistens die zwei Halben des $^4/_4$-Taktes aus, weil der Arm sonst ermüdet. Aus demselben Grunde schlägt man beim $^6/_8$ und $^3/_4$-Takte nur zwei Schläge.[2]) 2) Bei sehr langsamem Tempo geschieht das Gegenteil; man zerlegt selbst die Viertelnoten in Achteln.[3]) Dies letztere hat aber im $^4/_4$-Takte zu unterbleiben, wenn das Orchester oder ein Teil desselben Triolen spielt. 3) Alte Werke dirigiert man nie oder höchst ausnahmsweise im $^4/_4$, sondern im ¢ Allabreve-Takte. Proske sagt mit Recht: Im $^4/_4$-Takte zu dirigieren, sei eine „**wesentliche** Änderung", indem jeder dritten Viertelnote der ihr zukommende Niederschlag entzogen würde." (*Musica divina* pag. XXXVI.)

Man kann manchmal vom Allabreve-Takte zum $^4/_4$-Takte übergehen und umgekehrt. Will ich akzelerieren, so geschieht letzteres, will ich ritardieren (oder mehr *marcato*), ersteres. Ein Beispiel bietet das Motett von Aiblinger (in Witts *Cantus sacri* p. 5); das *marcato* bei „*et non timebo*" kommt besser zum Vorschein, wenn der Dirigent vom Allabreve-Takt zum $^4/_4$-Takt übergeht.

Ich habe oben erzählt, daß Liszt manchmal zu dirigieren aufhörte und das Orchester frei gehen ließ. Auch Witt sagt in der Vorrede zur 2. Vereinsgabe des allgemeinen deutschen Cäcilienvereines (*Missa II.* von Hasler): „Im *Benedictus* läßt sich, wenn die ersten Takte taktiert sind und die Solisten den Geist des Stückes erfaßt haben, der höchste Ausdruck der Andacht erreichen, wenn der Dirigent nicht weiter taktiert, sondern sie frei walten läßt. Das war wenigstens mein Verfahren."

Ich komme nun auf einen der wichtigsten Punkte, von dem vielfach die Leistungen eines Chores bedingt sind. In seinen „musikalischen Reiseskizzen aus dem Jahre 1863", in welchen er in bezug auf Leistungen den Regensburger Chören den ersten Rang anweist, setzt B. Kothe über dieselben hinzu: „Auf keinem Chore fand ich so viel Andacht, oder wurde wenigstens der äußere Anstand so gut bewahrt als hier."

Ich weiß nur, daß ich beim Dirigieren, sei es in den Proben oder bei der Aufführung die Sänger nicht ein Wort ohne Not reden ließ; ich sagte oft: Beim Singen müßt ihr stehen wie in Stahl gegossen! Eine einzige Unaufmerksamkeit verursacht einen Fehler. Ein Fehler verdirbt mehr, als zehn Sänger gutmachen. Ich appelliere an eueren eigenen Verstand: Ist es recht, wenn ein einziger durch seine Unaufmerksamkeit und Zerstreutheit ein Stück verdirbt, während 20 andere sich plagen und sich Mühe geben? Es wurde also ohne Not nicht ein Wort gesprochen. War ein Stück zu Ende, so griff ich nach dem Erbauungsbuch. Mit mir taten es alle Sänger. Eine Minute vor dem Beginne des neuen Stückes legte ich es weg — augenblicklich die Sänger; und jeder stand die Augen auf mich gerichtet, von diesem Augenblick an meiner stummen Zeichen gewärtig. Ich habe öfter Orchester dirigiert, fremde Leute, die das erstenmal auf dem Chore schwätzten; kamen sie zum dritten Male, so flüsterte

[1]) H. Berlioz gibt in der öfters zitierten Broschüre dazu Anleitung. Da aber dies alles in der Kirchenmusik nicht oder selten vorkommt, so übergehe ich es.

[2]) Beim $^3/_4$-Takte wird dann der Niederschlag nochmal so lang als der Auftakt.

[3]) So sind in der *Missa II.* von Hasler die Halben in Viertel zu zerlegen, ebenso in Greiths 4. Choralmesse beim *Et incarnatus* und in Witts Litanei Op. XIII^c in *C*-dur.

Digitized by Google

ohne Not keiner ein Wort. Ich hatte kein Wort der Mahnung an sie gesprochen. Sie konnten es mir aber wohl am Gesichte ablesen, was ich davon hielte, und sie wußten auch, daß ich nicht der Mann sei, mit sich spassen zu lassen.

War es mir unmöglich gewesen, eine Probe zu halten, so war es auch unausbleiblich, daß einige Fehler von den Instrumentalisten gemacht oder daß die Zeichen nicht strikte genug gehalten wurden. Nach dem Stücke, wenn Pause war, ging ich zu dem Betreffenden, zeigte ihm die Stelle und sagte z. B.: „Hier steht *cresc.* Sie haben *po.* geblasen; hier steht ein *sfz.* Sie haben es nicht beachtet; ich wünsche Genauigkeit.“ „Ich habe für die Violinen eigens den Bogenstrich eingezeichnet; trotzdem hält ihn der eine ein, der andere nicht, so leidet die Aufführung.“ „In der Orgelstimme stehen Pausen; wollen Sie doch den Akkord halten, so müssen Sie es um die Oktave höher tun; denn darin ruht die zweimalige Steigerung, es folgt derselbe Gedanke zuerst in der tieferen, dann in der höheren Lage; wird das nicht beachtet, so ist die Steigerung und damit jedes Kolorit dahin.“ So gewöhnt man die Leute ans Denken, und wer denkt, schweigt gerne. Aber gar so häufig schwätzen die Chorregenten ohne Not selber, weil sie so wenig zu denken wissen. Wie schlecht es mit der Kirchenmusik steht, beweist die Tatsache, daß man auf die Chöre auch Nichtmitwirkende läßt. Das sind meistens solche, die des Schwätzens wegen hingehen. Chorregenten und Pfarrer müssen mit aller Energie, und wenn sie sich dadurch hundert Feindschaften zuziehen, diesen Unfug abstellen.

Einen Organisten, der immer an der Orgel Töne antippt, um den Ton, den der Geistliche festhält, zu finden, soll man vom Chore wegschaffen. Es ist das Mindeste, was man verlangen kann, daß ein Organist von dem Schlußakkord aus den Ton des Geistlichen unfehlbar bestimme. Ich habe Kinder von 4, 6, 8 Jahren gesehen, die das konnten. Es darf durchaus nicht stattfinden. Ein Organist, der es tut, ist nicht wert, Orgel zu spielen.

Was das Stimmen der Instrumente angeht, so muß es auf die allerdiskreteste Weise geschehen. Die Klarinette, Trompeten, Flöte dürfen nur einen Ton stimmen, nicht ganze oder halbe Skalen blasen. Ich habe die Bilse'sche Kapelle gehört. Wenn sie konzertierten, hörte man sehr selten und dann ganz leise stimmen, obwohl die Mitglieder der Kapelle stundenlang ihren Platz nicht verließen. Konnten's die, warum nicht auch ihr? Daraus folgt, daß die Instrumente (besonders Saiteninstrumente) zuvor in gutem Stande sein müssen. Instrumente, die wochenlang nicht gebraucht und gestimmt wurden, taugen nicht. Immer sollen wenigstens einige Violinen bereit liegen, damit, wenn Saiten reißen, nicht die Saite wieder aufgezogen werden muß während des Gottesdienstes, was Störung macht und ohnehin meist zu unreinen Stimmen führen muß, sondern bloß ein Wechsel der Violinen eintritt. Sollten die Saiteninstrumente längere Zeit nicht gebraucht sein, so müssen sie einige Tage vor dem Gebrauche in reine Stimmung gebracht und jeden Tag öfters nachgestimmt werden. Genau ist acht zu haben, ob es möglich ist, die Blasinstrumente so tief zu stimmen als die Orgel, besonders im Winter. Wenn nicht, sind entweder die Instrumente oder die Orgel wegzulassen, je nach der Komposition.

Eines der schlimmsten Mittel, das ein Chorregent anwenden kann, um sich Geltung zu verschaffen, ist das Zischen: Bst! Bsch! Zeigt er damit den Zuschauern nicht eklatant, daß er keine Gewalt über seinen Chor hat, daß sie ihm nicht gehorchen? Jedes solche Zischen kommt mir vor wie ein — *testimonium paupertatis* für den Dirigenten. Wenn nun gar dieses Zischen an unrechter Stelle angewendet wird! So hörte ich einst die *Missa „Dum complerentur“*. Im 1. *Agnus Dei* steigen die Stimmen (besonders die Tenore) gewaltig an; statt ihnen ihren natürlichen Lauf und die entsprechende Kraft zu lassen, wodurch die Stelle schön geworden wäre, wurde sie niedergezischt. Der Text *„Agnus Dei“* verlangt nicht absolut ein *po.*, es ist also die Dynamik nach der Melodiebildung zu bemessen, und die wies auf *crescendo.*

Sehr widerlich ist es auch, wenn der Chor das Responsorium beginnt, ohne daß der Zelebrant vollständig den letzten Ton hat ausklingen lassen (und umgekehrt).

Digitized by Google

Meistens sind die Organisten schuld, die zu früh einfallen. Man lasse immer die Orgel ein wenig nachklingen, wenn die Sänger das Responsorium geschlossen haben.

Man lasse nicht leicht Fremde als Zuschauer auf dem Chore! Was haben sie dort zu tun? Sie können nichts bemerken als ruhig stehende Sänger und den taktschlagenden Dirigenten; das Sehen macht aber gar nichts aus, davon lernt man gar nichts, erst das Begreifen! Und das gibt sich im ruhigen (also wenn man entfernter steht) Hören viel besser. Meist aber hat das Zuschauen Fremder auf dem Chore Nachteile; die Sänger (besonders Knaben) werden neugierig, besehen sich den Fremden und zerstreuen sich.

§ 6. Einfluß liturgischer Vorschriften.

Bekanntlich sind für den zelebrierenden Geistlichen etc. bei folgenden Worten des *Gloria* eine liturgische Aktion vorgeschrieben, bei 1) *„adoramus te“*, 2) *„gratias agimus tibi“* 3) *„Jesu Christe“* (zweimal), 4) *„suscipe deprecationem nostram“*. Im *Credo* ist bei den Worten *„Jesu Christe“* und *„simul adoratur“* dasselbe der Fall.

Die alten Meister haben deshalb diese Worte besonders deutlich und feierlich hervorzuheben gesucht. Sie brechen fast ausnahmslos die Bewegungen der Imitation ab und lassen diese Worte im Zusammentritte aller Stimmen gleichzeitig im homophonen Stile singen. Sie behandeln also diese Worte anders als die übrigen.

Hieraus ergibt sich, daß auch der Dirigent sie in irgend einer Weise hervorheben muß. In Regensburg geschieht das, indem man häufig diese Stellen *piano* einsetzt und *cresc.* nimmt. Ein Beispiel gibt die *Missa „Iste confessor“*, wo man das *„simul adoratur“ (M. d.* I. p. 44*)* *piano* einsetzen läßt, jede folgende Silbe schärfer steigert, so daß der Chor auf der vorletzten Silbe ein sehr kräftiges *sforzando* erreicht; denselben Vortrag läßt man bei den darauffolgenden Worten *„et conglorificatur“* einhalten. Oder man ritardiert schon bei den vorhergehenden Worten, so daß diese Worte plötzlich wie eine Stockung mitten im Fluß des vorhergehenden Tempo erscheinen. So würde sicher beim Zusammentritt der 8 Stimmen in der Messe von Hasler *(Sel. nov.* I. p. 264*)* bei *„adoramus te“* ein *piano* nicht angezeigt sein; aber die Stelle durch *ritard.* recht breit hinlegen, macht guten Effekt.

Es sind das keine Willkürlichkeiten, weil die Komponisten selbst darauf hinweisen. So hat Palestrina in der *Missa „Assumpta est“ (VII. toni)* nur sehr selten und meist nur durchgehend den *B-dur*-Akkord angewendet *(Sel. n.* I. p. 115), aber bei *simul adoratur* und bei *conglorificatur* wendet er ihn in ganz demonstrativer Weise an, indem er diesen Akkord vier Schläge aushalten läßt, während 3 Takte vor und einen Takt nach diesen Stellen *h* steht.[1])

Beim *„et incarnatus est“* wird die feierlichste Zeremonie angewendet, welche die Kirche kennt, die *genuflexio.* Kein Stück ist also auch feierlicher vorzutragen. Besonders Vittoria verwandelt gern den ganzen Tripel-Takt. In der *M. d.* und *Sel. n.* befinden sich von ihm folgende Messen: 1) *Quarti toni,* 2) *„Simile est regnum coelorum,* 3) *„Vidi speciosam“*, 4) *„O quam gloriosum“*, 5) *„Trahe me“*. Von diesen haben die 1. und 4. diesen Tempowechsel und beide zeichnen sich durch ihre außerordentlich schöne Deklamation des Textes und großartige Harmonien vor den andern aus. Es bezeichnet (nebenbei gesagt) den ganz niederen Standpunkt der „Sixtina“ (Rom), daß sie, wie Witt in seinen Fl. Bl. V p. 71 berichtet, bei dem Herabjagen und Herabschreien des ganzen wunderschönen *Credo* der *Missa „O quam gloriosum“* nicht einmal das *„et incarnatus est“* schont; es wird mit derselben Roheit gesungen, wie das übrige und sie zeigt dadurch, daß ihr wie jeder feine Geschmack und jeder Zartsinn für die Bedeutung der Worte, so jedes Gefühl für die Liturgie abhanden gekommen.

In ganz ähnlicher Weise ist in den Vespern das *„Gloria Patri“* durch sorgfältigen Vortrag und je nach der Beschaffenheit des Stückes durch langsames Tempo herauszuheben.

---

[1]) Der Verfasser dieses Schriftchens zitiert meistens die älteren Meister. Hier ist es erklärlich, weil die modernen auf solche „Lappalien“ nie acht gehabt. Anderwärts hat er es getan, weil er eben das Ideal eines Dirigenten im Auge hat, dies aber von der Aufführung der Alten mir untrennbar erscheint, und weil sie auch schwieriger zu dirigieren sind.

Digitized by Google

Es darf aber dieses nicht in Pedanterie ausarten. Nur, wo der Komponist selbst dazu Veranlassung gibt, wie es die Alten meistens durch die Unterbrechung des polyphonen Satzes durch einen homophonen tun, oder indem sie eine andere Taktart eintreten lassen und in ähnlichen Fällen, gilt obige Regel; man muß aber nichts erzwingen.

Die Modernen beachten die Regeln entweder gar nicht oder sie heben die gemeinten Worte ohne Änderung des Tempo in der richtigen Weise hervor. So sind dieselben in Witt's Messen meist sehr deutlich abgehoben, ohne daß der Dirigent irgend eine selbsteigene Modifikation eintreten lassen dürfte.

Ich habe oben gezeigt, daß der Text die richtigen Fingerzeige gebe, um die Vortragsweise zu erkennen. Manchmal erhalten wir solche auch durch die Liturgie. So darf man nicht glauben, daß die Alten etwa im *„Dies irae"* auch die Schilderung des „jüngsten Tages" übernehmen. Nein, sie füllen die Textworte mit dem Geiste der Buße und des ruhigen Ernstes, mit denen der Gläubige die Worte der Schrift über das Gericht betrachtet. Und dies entspricht der Liturgie. Man darf also nicht glauben, die Worte *„Quantus tremor, Tuba mirum, Rex tremendae, Confutatis"* seien in den Totenmessen von *Asola, Anerio* mit großem Geschrei, aufregend oder aufgeregt, kurz ganz absonderlich vorzutragen. Modifikationen sind freilich erlaubt, gut und durch den Text geboten. Aber nicht moderne Übertreibungen!

So ist es auch im Choral. Gewiß hat niemand eine passendere Melodie erfunden, als der Choral sie zu diesen Worten hat. Aber von Schilderung des Feuerbrandes, des Brausens der Wasser, des Lärmens der zusammenstürzenden Erdkörper ist keine Spur. Man wird *Quantus tremor, Confutatis etc.* anders deklamieren als *salva me,* weil andere Worte, anderer Ausdruck. Aber es bleibt Deklamation des Textes hier und dort, dieselbe Grundstimmung. Will man übrigens, nebenbei gesagt, den hohen Wert des Chorales erkennen, so vergleiche man in bezug auf Melodiebildung (abgesehen von Harmonie, die der Choral nicht kennt), den Choral mit Mozarts Requiem und man wird vom Standpunkt richtig melodischer Textphrasierung und Deklamation die Überlegenheit des Chorals nicht bezweifeln können. Selbst H. Berlioz fühlte das, wie man aus seinen Schriften schließen kann.

§ 7. Sologesang.

Der Sologesang, sei er nun ein- oder zweistimmig mit Orgel- oder Orchesterbegleitung oder ein Terzett, Quartett (wie es bei den Alten meistens heißt *trium, quatuor vocum")* ist geboten durch den Ritus selbst 1) bei den Anrufungen in den Litaneien, 2) beim Wechselgesange im Offizium bei den sog. Responsorien nach den neun Lektionen, wo der *Versus* Solo ist. Der Liturgie gemäß soll auch der *Versus* nach dem *Graduale* Solo gesungen werden. Die rechtskräftige Gewohnheit aber gestattet hier den Chorgesang. Selbstverständlich bleibt der Sologesang erlaubt. Dasselbe ist der Fall bei den Anrufungen des *Kyrie,* wo der Chorgesang meist an die Stelle der Litaneienform (Wechsel von Anrufung und Responsorium, von Solo und Chor) getreten ist. Sologesang ist ferner geduldet und erlaubt im *Credo.* Obwohl hierunter zunächst nur das Soloquartett zu verstehen, so gestattet doch eine rechtskräftige Gewohnheit, daß nicht immer der ganze Chor das ganze *Credo* singe; ähnliches gilt von durchkomponierten Psalmen.

Die Modernen geben ihr Solo, Halbchor, sehr genau an. Es ist übrigens von der Stärke der Stimmen, des Chores, von der Akustik abhängig, wie man „Solo" „Halbchor" zu fassen hat. Da die meisten jetzt lebenden Komponisten Arien in der Kirchenmusik meiden, so gleicht auch ihre Melodiebildung beim Solo und Halbchor der des Chores. Ein tüchtiger Chorregent wird eben zu erkennen suchen, was will der Komponist erreichen? Und wie muß ich demgemäß die Gesangskräfte verwenden, wie muß ich schattieren lassen (nicht bloß durch *po.* und *fo,* sondern auch durch Solo und Chor), um dem Komponisten gerecht zu werden? In der Messe *„Veni sponsa Christi"* von Palestrina ist offenbar *(Sel. n.* I. p. 18) das *„Et in Spiritum"* ganz in der Weise behandelt (bis *„simul adoratur"),* wie die Alten ihre solomäßigen Sätze behandeln. Man

Digitized by Google

vergleiche das *„Pleni“*. Gewöhnlich behandeln die Alten das *„Benedictus“* solomäßig. Ausnahmen siehe *Sel. nov.* p. 288 oder p. 446. Ist hier Halbchor angezeigt?

Ein äußerst wirksames Stück ist das *Magnificat* von Marenzio *(M. d.* III. p. 325), besonders wirksam, wenn man die Verse *„Et misericordia“* und *„Esurientes“* Solo singen läßt. (Hier merke ich an, daß vor und nach demselben eine Art Pause, gleichsam eine Fermate über dem Taktstrich anzubringen ist, worauf der Chor um so wirksamer *Forte* eintritt. Und so öfter!) Ähnlich im *Magnificat* von Pitoni (*M. d.* III. p. 332). Hier eignen sich die Verse: *Et misericordia, Deposuit* und *suscepit.* — Das über alles herrliche Duett *„Crucifixus“* in Haslers *„Dixit Maria“* ließ ich (um einen Ton erhöht) von 3 Sopranen und drei Alten (Knaben)[1]) das darauf folgende *„Et iterum“* von einem Tenor und einem Baß vortragen. In der *„Missa brevis“* von Gabrieli kann man bei *„Crucifixus“* den Alt und Baß doppelt oder einfach besetzen; bei dem darauffolgenden *„Et resurrexit“* wird sich einfache Besetzung empfehlen; die rhythmischen Schwierigkeiten überwinden sich nach meiner Erfahrung leichter. Doch hängt viel von der Akustik, der Größe der Kirche ab.

(Schluß folgt.)

Erinnerungen an Franz Liszt.

Von Dragan Dujmušič-Veglia (Istrien).

Der kroatische Musikgelehrte Franz Kuhač-Koch, ein Schüler Liszt's aus der Weimarer Periode, veröffentlichte vor nicht allzu langer Zeit im „Kolo“ (Agram) reiches biographisches Material aus Liszt's Leben. Da dasselbe in Deutschland wegen des fremden Idioms meines Wissens unbekannt geblieben ist, dürfte eine Mitteilung um so interessanter sein, als dieser Gelehrte besonders warm für die kroatische Abstammung des Künstlers eintritt und eine Reihe von neuen Beweisen hiefür ins Feld zu führen sucht.

Die Ahnen Liszt's stammen aus der Berggegend Kroatiens, wohin sie höchstwahrscheinlich von Dalmatien aus gekommen sind; in der Nähe von Stagno (bei Ragusa) nämlich findet man noch heute ein Dorf Lise (Lisac), und in der Herzegowina das Dorf Listac.

Anfangs des XVI. Jahrhunderts wanderte dann ein Teil der List's aus dieser Berggegend aus. So war schon im Jahre 1526 ein gewisser Christophor List in Hermannstadt in Siebenbürgen als Grubenverwalter tätig. Dieser Christophor List gilt als der Stammvater jener List's, welche ihren Namen in Listhius latinisierten. Im Jahre 1532 zogen endlich auch die übrigen List's aus der Berggegend ins Muragebiet, ins kroatische Zagorje (nördlich von Agram), in die Steiermark und in einige ungarische Komitate bis an die niederösterreichische Grenze. Das geschah zur Zeit der Kisseger Schlacht, in welcher der kroatische Held Nikolaus Baron Jurišić die Türken vollständig schlug. Und in diese sehr schwach bevölkerten Gegenden flüchteten die Kroaten vor ihren Feinden, den Türken, deshalb, weil sie unter österreichischem Schutze standen.

Vor hundert Jahren waren im Preßburger Komitat (Ungarn) die Kroaten weit zahlreicher vertreten als jetzt; aber auch heute noch bestehen dort drei kroatische Dörfer, von welchen das bekannteste das Kroat-Gura-Dorf ist. In anderen Gegenden Ungarns finden wir ebenfalls kroatische Kolonien, wie z. B. das reiche und große kroatische Dorf Tukalje (ung. Tölök) an der Czepel-Insel bei Budapest. Auch in Niederösterreich, an der ungarischen Grenze, sind rein kroatische Dörfer bekannt z. B.: Cvendrov (Zwerndorf), Bratisej (Breitensee), Limisdrov (Limensdorf) usw. Ich hebe dies deswegen hervor, um den Leser auf die Tatsache aufmerksam zu machen, daß die List's auch ihre kroatische Sprache und den kroatischen Typus behalten haben.

Das Wort List bedeutet in der kroatischen Sprache als Familienname genommen: „Jedan od našeg roda“ (Einer von unserem Stamme), „Naše gore list“ (Eine Laube von unseren Bergen).[2]) Sonst deutet das Wort List auf einen knochigen, breitschulterigen

[1]) Bei Frauenstimmen würden 2 Soprane genügen, dazu 3 Alte.
[2]) Das Wort list heißt sonst: das Blatt, die Laube.

Digitized by Google

Mann, und solche waren alle Kroaten des Bergbezirkes und alle List's, Franz Liszt nicht ausgenommen.

Ein Zweig der List's siedelte, wie schon bemerkt, nach Steiermark, an die kroatische Grenze über. Ein Nachkomme dieser List's heißt Aleksander List und wirkt jetzt als katholischer Pfarrer in St. Martins-Hum bei Warasdin (Kroatien). Selbstredend wandte ich mich brieflich auch an den Pfarrer List und bat ihn um Auskunft über die Abstammung und Heimat der alten List. Meine Frage beantwortete der hochw. Herr folgendermaßen: „Mein seliger Onkel Aloysius, Oberförster in Csurg in Ungarn, erzählte mir, er hätte in Wien gehört, die alten List's seien von Hannover herübergekommen, was er übrigens nicht glaube, weil die List's sicher keiner deutschen sondern kroatischer Abstammung sind, was Franz Liszt zugegeben hatte, indem er dem Onkel Aloysius sagte: Wir haben einen und denselben Stammbaum. Daraus folgt, daß Franz Liszt unsere Genealogie, wie Abstammungsort bekannt waren. . . . ."

Die Antwort des Pfarrers List — welcher sich nach der kroatischen Orthographie List, nicht nach der ungarischen Liszt schreibt — war nicht für meine Zwecke genügend, deswegen ging meine Umfrage weiter an alle mir bekannten Träger des Namens Liszt.

Aus den Antworten, die ich auf meine Umfrage erhielt, steht nun folgendes fest: Einige List's sind Kinder österreichischer Offiziere in Italien, von denen aber keiner weiß, woher seine Urahnen stammen. Andere List's führen ihren Ursprung nach Ungarn zurück wegen der ungarischen Schreibweise des Namens ‚Liszt'. Wieder andere behaupten, daß sich ihre Ahnen von jeher nach der kroatischen Orthographie (List) geschrieben hätten und daß dieser Name (List) in Österreich, Deutschland, ja sogar in Dänemark verbreitet wäre.

Die Nachkommen der List'schen Familie zeichneten sich nicht nur durch das musikalische Talent (welches alle Kroaten von Natur aus besitzen) sondern auch vielfach durch Wissenschaft und Frömmigkeit aus. Im Schematismus der Györer Diözese (Ungarn) werden drei List erwähnt, nämlich Sebastian Listhius, Domherr im Jahre 1560, Johannes Listhius, Bischof von Györ 1573 und Joseph Liszt, Domherr 1737, der seinen Namen nach der magyarischen Orthographie schrieb.

Von den österreichischen List's stammt der Wiener Juwelier Matthias List; sein Sohn Franz List ist der später berühmt gewordene Rechtslehrer. Ein Teil der kroatischen List's zog in das Königreich Hannover und zwar in das Städtchen Lingen; die Nachkommen dieser List's zeichneten sich als deutsche Gelehrte aus und wurden in den Adelstand erhoben. So erklärt sich der Irrtum einiger List's, die meinten, sie wären aus Hannover nach Ungarn und Kroatien übergesiedelt. Übrigens darf es nicht wundernehmen, wenn mehrere Länder die berühmte Familie für sich in Anspruch nehmen. Der deutsche Dichter Heine schreibt einmal in seiner bekannten satirischen Weise: „Franz Liszt beanspruchten drei große Länder für sich: Ungarn, Deutschland und Frankreich, während Homer, den Dichter der Iliade, bloß sieben Provinzstädte für sich in Anspruch nahmen."

Für uns sind von größtem Interesse diejenigen List's, welche ihr altes Vaterland Kroatien mit dem Eisenstädter Komitat in Ungarn und zwar in Suha (deutsch Dürnbach, ung.: Inczéd) vertauschten. In den Matrikeln der Pfarre Suha wird im Jahre 1750 ein gewisser Georg List erwähnt, der aber bald mit seiner Familie nach Város-Hodász zog. Dort haben sich die kroatischen List's allmählich germanisiert und heutzutage sind sie reine „schwäbische" Bauern. Von diesen „schwäbischen" List's stammt der Urgroßvater des Abbé Liszt. In Város-Hodász steht noch heute das Haus des Urgroßvaters als Eigentum des deutschen Bauern Joseph List; es trägt die Hausnummer 19.

Die Familie der kroatischen List's wurde im Jahre 1719 in den magyarischen Adelstand erhoben; es haben ihr damals als Mitglieder laut dem *Liber regis* (Wien) Kapitel XXXIII, p. 24 angehört: Andräas, Johann, Joseph, Eva-Rosina und Maria Liszt.

Digitized by Google

Der Vater unseres großen Meisters hieß Adam Liszt. Er war ein guter Flautist und ein so hervorragender Klavierspieler, daß er in der Öffentlichkeit auftreten konnte. Adam Liszt wirkte oft im Haydn-Orchester in Eisenstadt (Ungarn) mit, welches der Fürst Nikolaus Esterházy auf eigene Kosten unterhielt. Die Mutter Franz Liszt's, eine Deutsche, hieß Anna Lager; sie war eine Tochter des Kaufmannes Lager in Krems bei Wien, eine sehr fromme Frau, welche auf ihren Sohn Franz den größten Einfluß ausübte. Diese Anna Lager heiratete 1810 Adam Liszt, der Rechnungsbeamter beim Fürsten Esterházy war. Hier im kroatischen Dörfchen Doborjan (Reiding) unweit von Sopronj in Ungarn kam 1811 Franz Liszt zur Welt.

Adam Liszt war der kroatischen Sprache mächtig, weil er berufsmäßig mit der kroatischen Bevölkerung viel umgehen mußte. Wahrscheinlich verstand auch Franz Liszt in seiner Jugend die kroatische Sprache; dagegen war ihm das Magyarische stets fremd geblieben. La Mara schreibt in ihrem Buch „Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt“ [1]) auf Seite 273: „Der ungarischen Sprache war Franz Liszt, der sonst Sprachgewandte, nicht mächtig; scherzend sagte er oftmals: „Das Wort éljen! ist das einzige Wort, das ich verstehe.“

Auf einer großen Welt-Tournee konzertierte Liszt auch in Zagreb (Agram), der Hauptstadt des Königreichs Kroatien und zwar am 27. August 1846. Er kam auf die Einladung der Mitglieder des „ungarischen Kasino“ nach Agram. Über dieses Konzert schreibt Kuhač: „Liszt's Konzert in Agram war in künstlerischer Hinsicht glänzend, wie es auch zu erwarten war, aber seine „Ungarischen Rhapsodien“ fanden nicht den gewünschten Anklang bei den anwesenden Zuhörern, ausgenommen bei einem kleinen Teil des Publikums.“

Über Liszt's Schule in Weimar schreibt Kuhač folgendes: In Weimar besaß Liszt eine private Klavierschule, welche junge Leute aus allen Ländern besuchten. Diese jungen Musiker waren bereits gute Klavierspieler und musikalisch sehr gut ausgebildet; zu Liszt's Schule kamen sie gewöhnlich nur, um als Liszt's Schüler sich rühmen zu können oder sich ein Zeugnis aus seiner Hand zu erwerben. In diese Schule nahm Liszt meist nur diejenigen auf, welche von einem Konservatorium oder einer berühmten Persönlichkeit warm empfohlen waren.

Diese Schule besuchte ich 1857 und bewahre daran noch manche Erinnerungen. Mich hat dem Meister der ungarische Graf Leo Festetits anempfohlen. Dieser Magnat war Intendant des ungarischen Nationaltheaters und mein Protektor am Pester Konservatorium; derselbe bezahlte für mich auch das Schulgeld auf die Anempfehlung des Prof. Karl Thern. Ich besuchte diese Schule nur einige Monate, da Liszt immer auf Reisen war oder sich in Paris oder London oder Rom aufhielt. Von seiten der Hofkapelle stand ihm ja unbeschränkter Urlaub zur Verfügung. In Liszts Abwesenheit unterrichteten wir uns in der Schule gegenseitig, d. h. heute vertrat der eine, morgen der andere den Meister. Obwohl wir kein Schulgeld zu zahlen hatten, kam trotzdem der Aufenthalt in Weimar ziemlich teuer und ich kehrte alsbald nach Hause zurück und wartete nicht, bis Liszt, der damals glaube ich, in Rom war, zurückkam und mir ein Zeugnis ausstellte. Erst im Jahre 1873, da ich schon in Agram war, wandte ich — weil einige meinen Besuch der Lisztschen Schule in Weimar bezweifelten — an Liszt mit der Bitte, er möge mir nachträglich bestätigen, daß ich seine Schule besucht hatte. Liszt schrieb mir wie folgt: „Ich erinnere mich zwar nur im Dunkeln an Ihren Namen Kuhač-Koch, aber da mir Ihre einstigen Kollegen versicherten, daß Sie meine Anstalt besucht haben, so bestätige ich hiemit recht gerne, daß auch Sie mein Schüler waren. Weimar, Hofgärtnerei am 16. Juli 1873. F. Liszt.“

Wenn wir in Weimar das Glück hatten, daß Liszt wirklich in die Schule kam, so zeigte er uns immer irgend welchen Kunstgriff am Klavier, oder interpretierte uns die alte oder die neue, am liebsten aber die Wagnersche Musik. Einst zeigte uns Liszt, wie man automatisch mit der größten Sicherheit die nahen und die entfernten Klaviertasten treffen kann. Er dehnte nämlich in der Luft zwei Finger (gewöhnlich 1. und 4.)

[1]) Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1892.

Digitized by Google

uns und sagte: Diese Entfernung der zwei Finger gilt für die Quart, diese für die kleine Septime usw. und jedesmal legte er die zwei ausgedehnten Finger auf die Klaviertasten, um uns zu überzeugen, daß er die betreffende Entfernung getroffen habe. Auf ähnliche Weise, sagte Liszt, können Sie auch eine entfernte Taste in der dritten oder vierten Oktave treffen, nur müssen Sie zuvor ausmessen, wie lang sich der Arm bis zu jener Taste ausstrecken muß. Das zeigte er uns auch praktisch und jedesmal gelang ihm der Sprung auf die betreffende Taste, sogar mit geschlossenen Augen. Gar oft gab er uns auch den Rat bei unserem Klavierspiel oder Partiturlesen zu Hause immer die angezündete Kerze am Klavierpult zu haben, denn, fügte er hinzu: Wenn Sie öffentlich dirigieren oder spielen müssen, was gewöhnlich abends der Fall ist, so muß das Auge an das Kerzenlicht gewöhnt sein.

Manchmal setzte sich Liszt an das Klavier, um frei zu phantasieren; dabei steckte er eine Zigarre nach der anderen an. Einmal improvisierte er über ein Thema aus Gounods Faust (Margarethe) — welche Oper ihm schon damals durch Gounod bekannt war — solange über den Mittag hinaus, daß wir allmählich den größten Hunger verspürten. Einige von uns schlichen unbemerkt ins Gasthaus, um schnell zu essen, und als sie zurückkamen begaben sich andere zum „Gabelfrühstück" obwohl die Mittagszeit schon längst vorüber war und Liszt noch fortwährend spielte.

Liszt verstand es auch, wenn er bei guter Laune war, manche interessante Episode aus seinem Leben zum besten zu geben. So erzählte er uns, daß er bei seinem Aufenthalte in Petersburg (1842) beim Zaren Nikolaus I. nicht gern gesehen war; schuld daran war seine religiöse und politische Gesinnung, aber auch sein äußeres Auftreten, besonders seine langen Haare. Aber trotzdem besuchte der Zar Liszt's Konzerte. Gelegentlich eines Hofkonzertes betrat ein ausländischer Diplomat den Saal und der Zar konversierte ziemlich laut mit demselben. Auf einmal hörte Liszt zu spielen auf und begab sich ins nahegelegene Zimmer und steckte sich eine Zigarre an. Der Zar, aufmerksam gemacht, daß Liszt nicht mehr spiele, ließ den Künstler zu sich befehlen und frug ihn mit Sarkasmus: „Weshalb haben Sie mit dem Spielen aufgehört?" Liszt machte eine tiefe Verbeugung und sagte: „Wenn der russische Kaiser Nikolaus I. spricht, müssen alle schweigen, selbst der Liszt."

1861 verließ Liszt Weimar und begab sich nach Rom. Während seines römischen Aufenthalts komponierte er ein kroatisches Gedicht des Ragusaner Fürsten Medo (Urso) Pucić zu Ehren der heiligen Apostel Cyrillus und Methodius und zwar für Männerchor mit Orgelbegleitung. Die Komposition wurde auch dem Drucke übergeben, ob von Liszt selbst oder vom Fürsten Pucić, weiß ich nicht. Zum ersten Male wurde das Lied in der St. Hieronymuskirche in Rom am 5. Juli 1863 gesungen.

Schade, daß der Herrscher im Reiche der Töne in seinem Privatleben so wenig Herr seiner selbst war, daß die Fürstin Wittgenstein von ihm sagen mußte: *„Le malheur de sa vie, c' est son gout pour les femmes."*

Der Regensburger Domchor in Prag.

Reisebericht eines Teilnehmers.

(Schluß.)

Prag, 18. August.

Es freut mich, berichten zu können, daß nicht bloß der Kunst, sondern auch der andächtigen Haltung beim Gottesdienste lobende Anerkennung bei den Zuhörern gezollt wird. Bei unserem Domchor ist das übrigens selbstverständlich: nicht um den vergänglichen Lorbeer weltlichen Ruhms ist er hierher gekommen, sondern Gottes Lob ist sein Ziel. Des Allerhöchsten Ehre durch die Vorführung eines Idealbildes des katholischen Gottesdienstes fördern und zur Nacheiferung in den weiten österreichischen Landen anregen zu können, ist ihm eine erhabene Aufgabe, die alle Mühe und Anstrengung leicht macht.

Um 8 Uhr war heute in Emaus feierliches *Requiem*. Der Choral wurde diesmal ohne Orgelbegleitung gesungen, was im Verein mit der tiefen Intonation dem Gesang den Charakter eines ergreifenden *Memento mori* gab. Wiederum mußten wir die elegante Leichtigkeit bewundern, mit der die einzelnen Noten der Melodie sich wie Perlen aneinander fügten, obwohl ein großer Teil der Mönche und Oblaten keine eigentlichen Berufssänger sind. Mag sein, daß unser Domchor mit

Digitized by Google

seinem geschulten Personal den klösterlichen Choral an natürlicher Leichtigkeit und Eleganz des Vortrages noch nicht erreicht hat, aber in Herausarbeitung der rhythmischen Feinheiten steht er ihm nach dem Urteil mancher Kursteilnehmer kaum nach. Jedenfalls ist es sicher, daß der Choral lange nicht die Schwierigkeiten bietet, den zaghafte Seelen in Stadt und Land hinter ihm suchen.

* * *

Das Hochamt füllte heute die *Missa Trahe me post te,* 5st. von dem Spanier Vittoria aus, die in ihrer synkopierten Rhythmik einen eigenartigen Eindruck macht, was namentlich in *Hosanna* hervortritt. Nicht minder entzückend wirkte das zweichörige Offertorium von Casali *Ave Maria.*

Die Gesänge nach dem Hochamt sollten einen instruktiven Einblick in die Schaffenswerkstätte der Meister geben. Wir sehen, wie Palestrina die Motive des Hymnus *Iste confessor* zu einer einfachen, durchsichtigen Messe zu gestalten wußte. Hasler hat in ähnlicher Weise die zartduftigen Themen seines Motetts *Dixit Maria* zu einer Messe verarbeitet. Die Messe Vittorias *O quam gloriosum* hält, was der Titel des gleichnamigen Motetts verspricht. Natürlich konnten neben den jeweiligen Motetten nur Bruchstücke der Messen gegeben werden.

Während nachmittags die Sänger einen Ausflug auf den Laurentiusberg machten, gab nach der Vesper der Regensburger Domorganist Renner auf der Orgel im Stifte Emaus, einem Prachtwerk, ein Konzert für die aufmerksam lauschenden Kursisten, das größtenteils Werke eigener Komposition enthielt. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, Renner und Springer vergleichend nebeneinanderzustellen oder gar die Vorzüge eines jeden der beiden Meister zu schildern, ich weise nur darauf hin, daß Frhr. von Prochazka in seiner Kritik die moderne, farbenreiche Kunst Renners ebenso hervorhebt, wie seine „stilvolle Askese", wenn es gilt die Meisterwerke der klassischen Polyphonie präludierend einzuleiten oder ausklingen zu lassen.

Um $^1/_2$5 Uhr fand feierliche Vesper statt. Die Kursisten sangen den Choral. Es war hocherfreulich, die Fortschritte zu sehen, die sie innerhalb so kurzer Zeit gemacht hatten. Unter den Falsibordoni gefiel besonders das *Beatus vir* für Alt und 3 Männerstimmen, bei dem die metallenen Altstimmen sehr zur Geltung kamen, und das siebenstimmige feierliche *Magnificat,* beide von Viadana. Es folgten dann: *O salutaris hostia,* 7st. von Orlando; *Estote fortes,* 4st. von Marenzio; *Confitebuntur,* 5st. von Palestrina.

So war man bis zur letzten Nummer des umfangreichen Programms gekommen, dem achtstimmigen *Lauda Sion* Palestrinas. Werden die Stimmen dieses anstrengende Opus mit seinen Anforderungen an Soprane und Tenöre noch bezwingen? so mochte sich mancher Kenner besorgt fragen. Es gelang. War's doch gerade, als hätte ein guter Engel den Stimmen neue Kraft verliehen. Selbst hingerissen von dem himmlischen Meisterwerk erhob sich der Chor zu einer Frische und Wärme des Vortrages, die sich immer mehr steigerte. Und als *Fac sanctorum civium* herannahte, da schwangen sich die ersten Soprane mit Leichtigkeit ins hohe *g* hinauf und die anderen Stimmen drängten sich in der Wucht des *Fortissimo* — das Werk hatte seinen Höhepunkt erreicht. Drunten in der Kirche hatte die heilige Stille erschauernder Ergriffenheit Einzug gehalten. Noch ein gewaltiges *Amen* — leise verhallt der Akkord — der Domchor hat seinem Werk einen krönenden Abschluß verliehen. Fürwahr — so singt nur ein Chor, wo es jedem aus dem Herzen kommt. Ja, *„Fac sanctorum civium"* — unser Herrgott führe die wackeren Sänger zu einem ewigen *Alleluja* in seinem Reiche zusammen! — Vielleicht darf der Berichterstatter, gerade weil dieses anspruchsvolle Stück Palestrinas so tadellos zur Aufführung kam, hier etwas aus der Schule zu plaudern, nicht als *enfant terrible,* sondern einzig zum Beweise dafür, daß die Sangeskunst des Regensburger Domchors nicht auf einseitigem Drill und geistloser Einpauckerei beruht. Als der notenausteilende „Domspatz" seinem Programm gemäß die Partitur dieser letzten Nummer dem Kapellmeister auf das Pult legte, verfärbte sich dessen Antlitz auf einige Augenblicke — infolge eines Versehens hatten die Knabenstimmen das Opus vor zirka 2 Monaten ein einziges Mal in einer kurzen Leseprobe gesungen, die Männerstimmen überhaupt noch nicht zu Gesicht bekommen. Wohl 99 unter 100 Dirigenten hätten in einem solchen Fall das Stück vom Programm abgesetzt und, wenn sie die Aufführung gewagt, wären sie wohl der Schwierigkeit unterlegen. Ohne eine Miene zu verziehen, ohne eine Bemerkung zu machen, ließ der Domkapellmeister von der Orgel einspielen und begann. Daß die Komposition so glücklich gelang, ist eben nur aus dem vollständigen Vertrautsein der Sänger mit dem Palestrinastil zu erklären, der ihnen fast kein neues, unerwartetes Problem mehr bieten kann. Ich glaube, wenn die andächtig lauschenden Zuhörer dieses „Vomblattsingen" geahnt hätten, so würde vielleicht manchem diese Situation mehr imponiert haben als die Komposition des Pränestiners selbst.

* * *

Prag, 19. August.

Unsere Stunden in Prag sind gezählt. Man sucht sich ein Plätzchen, sei es auf den sogenannten Weinbergen, sei es auf dem Laurentiusberge, von dem man einen letzten Blick auf das sonnige Bild der vieltürmigen Stadt an der schwarzen Moldau werfen kann. Was ist wohl schuld, daß es wie leises Abschiedsweh durch die Seele ziehen will? Ist es nicht jener große universale Zug am Christentum, der hier wieder seine Zaubermacht bewährt, der Geist der Christenliebe, der in der ehrwürdigen Abtei einen Brennpunkt gefunden, und ist nicht die erhabene heilige Musik unserer gemeinsamen katholischen Kirche der Schlüssel gewesen, der uns die Herzen geöffnet?

Digitized by Google

Es war uns eine große Freude, daß uns der Hochw. Herr Abt — auch wir hießen ihn schon wie die Mönche den „Vater Abt“ — einlud, den letzten Abendtisch im Kloster selbst einzunehmen. Es sollte eine innige Abschiedsfeier werden. Zum letzten Male weilten wir in den hohen Räumen des Klosters mit ihrem ernsten bildnerischen Schmuck, gleichsam einer Verkörperung des Palestrinastils in der darstellenden Kunst. Abt und Mönche hatten genug zu tun, ihre Namen auf all die Ansichtskarten und Notizbuchblätter zu zeichnen, die ihnen die Buben in echt „domspätzlicher“ Keckheit brachten. Als Angedenken erhielt jeder der kleinen und großen Sänger vom Hochw. Abte ein Erinnerungszeichen an die Abtei und — zur großen Überraschung — ein ansehnliches Geldgeschenk.

Während des Abendtisches erhob sich Herr Domkapellmeister Engelhart, gab in herzlichen Worten seiner Freude Ausdruck über die hohe Ehre, die dem Domchor durch die Berufung zur Mitwirkung an einem so bedeutungsvollen Unternehmen zuteil geworden sei. Er und seine Sänger, so meinte er bescheiden, hätten getan, was in ihren schwachen Kräften gelegen, und vielleicht gerade deswegen, weil sie nichts anderes gewollt als die Ehre Gottes und die Schönheit des liturgischen Gottesdienstes, hätte der besondere Segen Gottes sie begleitet. Er dankte dem Hochw. Herrn für die unschätzbare Förderung, die der Domchor selbst durch das Anhören des gregorianischen Chorals an seiner klassischen Stätte empfangen und für die einzigartige familiäre Aufnahme, die alle in Prag gefunden. Ein musikalisches Hoch aus voller Brust auf Sr. Gnaden schloß die Rede. In hochbegeisterten Ausführungen legte nun der Hochw. Herr Abt die Bedeutung des Auftretens unseres Domchors in Prag dar. Die Wirkungen seien noch gar nicht abzuschätzen. Palestrina und die ganze klassische Kirchenmusik sei in Böhmen bisher nur wenig bekannt gewesen, alle hierauf abzielenden Bemühungen hätten nur als ein Tasten, ein Versuchen gelten müssen; mit Frauenstimmen sei eben nie und nimmermehr das Ideal dieses Stils zu erreichen. Und nun hätten mehr als 300 Chorregenten, Geistliche, ganz besonders aber viele Musiklehrer an Lehrerseminarien aus allen Teilen des Reiches Gelegenheit gehabt, dieses Ideal in seiner himmlischen Schönheit kennen zu lernen. Alle seien hochentzückt gewesen und trügen nun ihre Begeisterung hinaus in die Lande. Könne es da eine Übertreibung genannt werden, wenn man zu hoffen wagt, daß damit die Morgenröte einer Regeneration der kirchlichen Musik heraufschimmere? Seit 1891 trage er sich schon mit dem Gedanken eines solchen Unternehmens; aber er habe keinen Augenblick gezweifelt, daß es nur mit Hilfe eines Chores, der die alten Meister so einzigartig pflege wie der Regensburger Domchor, zu verwirklichen sei. Und in den maßgebenden Kreisen hätte man aus den gleichen Erwägungen der Berufung eines ausländischen Chores keine Schwierigkeiten gemacht. Er gedachte dann mit herzlichem Danke vor allem Sr. Exzellenz des Hochw. Herrn Bischofs Antonius von Regensburg, daß er seinen Kathedralchor so entgegenkommend zur Verfügung gestellt habe. Wärmster inniger Dank gebühre aber auch dem österreichischen Unterrichtsministerium, daß es mit so weitschauendem Blicke für die finanzielle Fundierung des Kurses aufgekommen sei. Er wies auf die eminenten Vorteile hin, die es mit sich bringe, wenn der Staat auch dem für die Volksbildung so hochbedeutsamen Gebiete der katholischen Kirchenmusik seine fördernde Hand leihe. Österreich hätte in dieser Beziehung einen Vorsprung vor anderen Staaten gewonnen. Er versicherte, daß ihm und allen Kursteilnehmern diese Tage eine Lebenserinnerung sein würden und schloß mit einem warmen Appell zu unentwegter Fortarbeit zu unserer heiligen Kirche Ruhm, und Gottes Ehre.

Hierauf begab sich der ganze Chor in die im elektrischen Glanze erstrahlende Kirche, um der kunstsinnigen Klostergemeinde durch ein Spezialkonzert dankbar zu sein. Das sollte ein stimmungsvoller Abschluß werden! Wir waren alle überrascht von der wunderbaren Akustik dieses Kleinods einer Kirche. Wie da das *„multiplicabitur“* von Hallers ewig schönem *„Justus ut palma florebit“* hinausklang! Wie da die Augen des ernstesten Paters, des ältesten Bruders und des jüngsten Oblaten gleich hell aufleuchteten, als nun auch das bekannte *„Surrexit pastor bonus“* mit seinem stürmischen *„Alleluja“* durch die Kirche brauste — fürwahr, ich hätte unserem Altmeister Haller die Freude gegönnt, dieser begeisterten Aufführung beizuwohnen. Und dann noch eine Huldigung an die Mutter Gottes: „Hell leuchtet ein Sternlein“, die bekannte, innige Komposition unseres Domkapellmeisters Engelhart mit dem lieblichen Sopransolo und dem achtstimmigen Chor — wie soll man all das in Worte kleiden. Noch ein brausendes Nachspiel der Orgel — ergriffen verließ alles die Kirche. — Drunten an der Pforte ein feierliches *„Procedamus in pace“* — es war zu Ende.

Die Rückreise verfloß unter allmählicher „Aufarbeitung“ der reichen, eßbaren Schätze, die uns klösterliche Fürsorge mitgegeben, sehr kurzweilig. In Pilsen wurde auf dringendes Bitten des verdienstvollen dortigen Chordirektors Kubát Aufenthalt genommen und ein Hochamt und einige Nummern des Prager Programms gesungen unter Anteilnahme aller Kunstfreunde. Danach kosteten wir das echte „Pilsner“ und siehe! auch darin leisteten wir Tüchtiges, mancher sogar Vorzügliches.

Die schönen Tage sind vorbei. Gott hat uns seinen Segen gegeben. Kein Unfall hat die Reise gestört. Und nun wird Meister Engelhart nach den Tagen des Ruhmes wieder seine stille Kleinarbeit beginnen, die die Welt nicht sieht, obwohl sie die Hauptsache ist.

Digitized by Google

Die Sequenzen des Missale Romanum und ihre Verfasser.

1. „Dies irae" von Thomas von Celano. (Franziskanermönch, † 1250.)

Thomas von Celano war einer der ersten zwölf Gefährten des heiligen Franziskus. Sein Geburtsjahr, das ungewiß ist, haben wir jedenfalls im ausgehenden zwölften Jahrhundert zu suchen. Seine Heimat war Celano, ein süditalienisches Städtchen, in der Nähe des Fuciner-Sees im Lande der Marser gelegen. Schon vor dem Jahre 1209 schloß er sich dem Ordensstifter von Assisi an, kam 1221 mit Caesarius nach Deutschland, wurde 1223 Kustos der Klöster zu Worms, Speier, Mainz und Köln, und, als Caesarius über die Alpen zurückkehrte, dessen Stellvertreter. Wann Thomas Deutschland verlassen, ist ungewiß, gewiß nur, daß er schon 1225 wieder in Assisi war. Im Auftrage des Papstes Gregor IX. schrieb er 1229 seine *Vita prima sancti Francisci*. 1244 begann er, aufgefordert vom Ordenskapitel zu Genua, nach den Aufzeichnungen anderer Augenzeugen seine zweite Legende, der später auf Befehl Alexanders IV. die dritte, die der heiligen Klara von Assisi, folgt. Wie das Jahr seiner Geburt ist das seines Todes ungewiß.

Dieser Thomas von Celano gilt als der mutmaßliche Verfasser der berühmten Sequenz des letzten Gerichtes. Allerdings nur als der mutmaßliche Verfasser, da sein Name als Dichter dieser Sequenz erst von Bartholomäus Pisanus († 1401) in seinem *„Liber confirmitatum"* (I [Mediol. 1513] fol. 110b) genannt wird, während die älteren Schriftsteller von seiner Autorschaft schweigen, auch solche, bei denen ein solches Schweigen höchst auffällig ist, wie z. B. bei Salimbene, der den Dichtern und Tondichtern seines Ordens ein so großes Interesse entgegenbringt. Ja selbst Bartholomäus von Pisa scheint dessen, was er behauptet, nicht völlig vergewissert zu sein, da er schreibt: *„prosam de mortuis quae cantatur in missa, Dies irae, dies illa etc. dicitur fecisse."*

Bezüglich der unübertroffenen Sequenz vom Weltgerichte, deren „dreifache Reime wie mit drei Hammerschlägen die tiefste Seele erzittern macht" (Guericke, Kirchengeschichte 5. Aufl. I. 534) erübrigt es sich, nach weiteren Lobsprüchen Umschau zu halten. Es verdient aber hervorgehoben zu werden, daß die Dichtung des Thomas von Celano nicht ursprünglich als Sequenz gedacht war — die Totenmesse, die des *Alleluja* enträt, läßt eigentlich eine Sequenz gar nicht zu —, sondern vielmehr als eine Poesie für den frommen Privatgebrauch des einzelnen. Die sechs, jedenfalls die zwei letzten Verse, welche auch Metrum und Reimstellung durchbrechen, sind spätere, höchst ungeschickte Zutat, da sie auf einmal für Abgestorbene beten, von denen im ganzen Verlaufe niemals die Rede war. Sie wurden beigefügt, als man das für die private Andacht gedichtete Lied als Sequenz in die Totenmesse eingliederte. Dies geschah schon im dreizehnten Jahrhundert, welchem die älteste Quelle, die uns das *Dies irae* überliefert, ein Franziskanermeßbuch auf der Nationalbibliothek zu Neapel, Kod. VI, G. 38 angehört. Dann lebt die Sequenz nur in einzelnen Missalen weiter, um erst im fünfzehnten Jahrhundert an zahlreicheren Orten aufzutauchen, erst spärlich und sporadisch, mehr jenseits als diesseits der Alpen bis sie mit dem sonst so sequenzarmen Meßbuche der *Curia Romana* sich die Welt erobert.

2. „Lauda Sion" von Thomas von Aquin. (Predigermönch, † 1274.)

Thomas von Aquin erblickte das Licht der Welt zu Roccasecca, unweit von Aquino, wahrscheinlich zu Ende des Jahres 1225. Fünf Jahre alt, ward Thomas zum Besuch der dortigen Schulen nach Monte Casino verbracht, von wo er 1235 nach Neapel an die dortige Hochschule übersiedelte. Aber noch in demselben Jahre (nach andern erst 1243) nahm er das Kleid des heiligen Dominikus. Aus Besorgnis vor dem Unwillen seiner Familie ward er von den Ordensobern nach Rom und weiter nach Paris verschickt, auf der Reise dahin aber bei Aquapendente von seinen Brüdern überfallen und auf Castello San Giovanni gefangen gesetzt. Nach Jahresfrist durch den Einfluß der Mutter der Freiheit zurückgegeben, ging er mit dem *Magister generalis* seines Ordens, Johannes Teutonicus, über Paris nach Köln, wo er Alberts des Großen Schüler wurde. Er begleitete diesen in der Folge nach Paris (1245), kehrte aber 1248 mit ihm an den Rhein zurück, unter seiner Leitung mit Vorlesungen für die studierenden Ordensgenossen betraut. Im Jahre 1260, spätestens 1261, verließ er aber Paris aufs neue und weilte teils in der unmittelbaren Umgebung des Papstes Urban IV., teils in verschiedenen Städten Italiens. Das Bistum Neapel, das ihm Klemens IV. angetragen, schlug er aus, wohnte 1265 dem Kapitel seines Ordens in Anagni bei und leitete 1269 und 1270—1271 die Schulen der Dominikaner in Rom; 1272 finden wir ihn wieder in Paris, 1274 in Neapel, von wo ihn Gregor X. zum zweiten Konzil von Lyon berief. Auf dem Wege dahin erkrankte er in dem Hause seiner Nichte Francesca von Ceccano zu Maënza und starb in dem nahegelegenen Zisterzienserstifte Fossa Nuova den 7. März 1274. Johann XXII. versetzte ihn am 18. Juli 1323 in die Zahl der Heiligen.

Thomas von Aquin ist der Verfasser des Offiziums für das Fest des Fronleichnams. Die Einführung dieses Festes war veranlaßt durch die Visionen der seligen Juliana von Mont-Cornillon bei Lüttich, welche sich dem Dominikaner Hugo und dem Erzdiakon Jakobus Pantaleon anvertraute. Ersterer war bald darauf zum Kardinallegaten ernannt und führte das Fest zunächst im Lütticher Sprengel ein; letzterer ward 1261 Papst und dehnte das neue Fest 1264 auf die ganze Christenheit aus. Mit Abfassung des Offiziums (Tagzeiten und Messen) betraute er Thomas von Aquin, der jene mit unvergänglichen Hymnen, diese mit der unsterblichen Sequenz ausstattete. Außerdem stammt von ihm das tiefempfundene *Adoro te devote.*

3. „Stabat mater" von Jacobus de Benedictis. (Franziskanermönch, † 1306.)

Jacopo, genannt Jacopone (der lange Jakob), stammte aus dem adeligen Geschlechte der Benedetti oder Benedettoni und ward 1240 zu Todi geboren. Er studierte zu Bologna und erwarb

Digitized by Google

an dieser berühmten Hochschule den *Doctor juris utriusque*. Der plötzliche Tod seiner Gattin, die bei einem Schauspiele unter den einstürzenden Sitzen der Zuschauer begraben wurde, machte derart Eindruck auf ihn, daß er sich von dem weltlichen Treiben abkehrte, ein härenes Bußkleid anlegte und in den Dritten Orden des heiligen Franziskus eintrat. Eine Stelle des 1. Korintherbriefes (1. Kor. 1, 20—29) in unerleuchteter Weise auslegend, markierte er zehn Jahre hindurch den Idioten und dies mit solchem Erfolge, daß er, als er 1278 um Aufnahme in den ersten Orden des Heiligen anhielt, zuerst seinen ungetrübten Verstand erweisen mußte. Er tat dies, indem er einen von ihm verfaßten Traktat, *Libellum brevemque commentarium de mundi contemptu*, einreichte. Er gehörte dem Orden als Laienbruder an, ohne die Weihen zu nehmen. Im Jahre 1297 ward er in eine Verschwörung hineingezogen, die Bonifaz VIII. zu entthronen strebte. Die Verschwörer flüchteten, als ihre Pläne entdeckt wurden, nach Palästina, wurden daselbst vom Papste belagert und nach Einnahme der Stadt eingekerkert. Auch Jacopones Los war die Gefangenschaft, aus welcher erst der Tod Bonifaz VIII. (1303) ihn erlöste. Am 23. Dezember dieses Jahres gab ihm Benedikt XI. die Freiheit wieder, deren er sich nur noch drei Jahre erfreuen sollte, die er im Kloster seines Ordens zu Collazone verlebte. Er starb daselbst zu Weihnachten des Jahres 1306 und ward in der Kirche des Klarissenklosters seiner Vaterstadt beigesetzt.

Jacopone wird in der Geschichte der Hymnendichtung mit Ehren genannt als der mutmaßliche Verfasser der berühmten Sequenz *Stabat Mater*. Freilich nur als der mutmaßliche Verfasser; denn leider läßt sich seine Autorschaft nicht mit Sicherheit feststellen. Auch Tenneroni, Jacopone da Todi, lo „Stabat Mater" e „Donna del Paradiso", studio su nuovi codici (Todi 1887) ist dies nicht gelungen. Es spricht gegen Jacopone einmal der Umstand, daß keine ältere Tradition im Franziskanerorden ihn als Autor der berühmten Sequenz kennt, und daß die jüngere Überlieferung wesentlich auf dem Umstande zu beruhen scheint, daß das *Stabat Mater* öfter in den Handschriften der *„Laude"* vorkommt. Es kommen aber in diesen Handschriften mit und neben dem *Stabat* noch andere lateinische Lieder vor, bald die einen, bald die andern. Bildet aber das Vorkommen in den Handschriften der *„Laude"* einen Grund, ein Lied dem Jacopone zuzuschreiben, so spricht dieser Grund entweder für alle oder für keines. Demnach mag, da ein anderer Verfasser für das *„Stabat Mater"* nicht genannt wird, dies auch hier mit dem Namen Jacopones als des „mutmaßlichen" Verfassers verknüpft bleiben.

Ursprünglich war das *„Stabat Mater"* keine Sequenz, überhaupt keine liturgische Dichtung, sondern ein sogenanntes Reimgebet. Demgemäß finden wir es handschriftlich vorwiegend in Gebetbüchern. Erst im fünfzehnten Jahrhundert kommt es spärlich genug als Sequenz vor, in Deutschland fast nie, wo in der Votivmesse *De Compassione Beatae Mariae* in der Regel eine andere, verwandte Sequenz mit dem Anfang: *Stabat iuxta Jesu crucem (Anal. hymn.* VIII. 55 u. 56) üblich war. Über das Lied des frommen Franziskaners in Perozoleses Vertonung schreibt Ludwig Tieck, Phantasus II. (Ed. 1812), 438: „Die Lieblichkeit der Wehmut in des Schmerzes Tiefe, dies Lächeln in Tränen, diese Kindlichkeit, die den höchsten Himmel anrührt, ist mir noch niemals so licht in der Seele aufgegangen. Ich habe mich abwenden müssen, um meine Tränen zu verbergen, vorzüglich bei der Stelle ‚*Vidit suum dulcem natum . . .*' Das Gedicht selbst ist rührend und tief eindringlich; gewiß hat der Dichter diese Reimspiele: ‚*Quae maerebat et dolebat cum videbat*' mit beweglichem Gemüte gesungen."

4. „Veni, Sancte Spiritus" von unbekanntem Verfasser.

Die herrliche, mit Recht bewunderte Pfingstsequenz ist häufig dem französischen König Robert dem Frommen († 1031) zugeschrieben worden. Noch Kehrein in seinen „Lateinischen Sequenzen des Mittelalters" S. 108 bezeichnet ihn schlankweg als Verfasser, ebenso das *Repertorium Hymnologicum* Chevaliers (Nr. 21242). Die Unrichtigkeit und Unhaltbarkeit dieser Angabe muß jedem Kenner mittelalterlicher Dichtung sofort klar sein. Vor dem 12. Jahrhundert (höchstens vor Ende des 11. Jahrhunderts) ist eine Formvollendung, wie sie das *„Veni, Sancte Spiritus"* aufweist, undenkbar. Ebensowenig kann Hermannus Contractus (1054) ernstlich in Frage kommen. Von anderen wird Papst Innozenz III. († 1216) als Verfasser genannt. Diese Verfasserschaft ist wie jene, nicht unmöglich, sie ist aber unbegründet und unbegründbar.

5. „Victimae paschali" von Wipo. (Hofkaplan Konrad II., † nach 1048.)

Wipo, ein Burgunder von Geburt, war Hofkaplan Kaiser Konrad II., bei dessen Königskürung er zugegen war, dessen Leben er uns beschrieben und dem Sohne und Nachfolger seines kaiserlichen Herrn, Kaiser Heinrich III., gewidmet hat. Besondere Vorliebe zeigt Wipo für die Dichtkunst. Er schrieb ein Klagelied auf Konrad II. Tod, verfaßte für Heinrich III., bei dessen Erziehung er mitgewirkt zu haben scheint, 1027 (oder 1028) die *„Proverbia"* und überreichte Weihnachten 1041 demselben Herrscher seinen in leoninischen Hexametern abgefaßten *„Tetralogus"*. Sein Todesjahr ist unbekannt, fällt aber zweifelsohne in den Beginn der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts. (Vergl. Perz, Über Wipos Leben und Schriften, Abhandlung der Berliner Akademie der Wissenschaften 1851, 215 ff.)

In der Reihe der liturgischen Dichter des Mittelalters hat sich Wipo einen ehrenvollen Platz gesichert als Verfasser der Ostersequenz *„Victimae paschali"*, namentlich, wenn wir ihn auch als den Schöpfer der herrlichen dorischen Singweise zu betrachten haben, die mehr als der Text zur Unsterblichkeit der Sequenz beigetragen hat. Wipos Autorschaft wird allerdings nur von einer einzigen Einsiedler-Handschrift getragen. Es ist indes kein Grund vorhanden, die Angaben derselben in Zweifel zu ziehen.

Digitized by Google

Rezensionen.

Dreves-Blume, Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den *Analecta Hymnica* mit literarhistorischen Erläuterungen von G. M. Dreves, nach des Verfassers Ableben revidiert von Clemens Blume S. J. I. Teil: Hymnen bekannter Verfasser. (XI und 490 S.) II. Teil: Hymnen unbekannter Verfasser (VIII und 513 S.) ungebunden 18 ℳ.

Die Namen Dreves und Blume sind mit der Hymnenforschung so innig verknüpft, daß fast kein neueres Buch auf diesem Gebiete erscheinen kann, das nicht auf die *Analecta Hymnica* zurückgreifen müßte. Über ein halbes Hundert Bände dieses großangelegten Sammelwerkes liegen bereits vor, so daß man die Arbeitskraft und Wissenschaft der Herausgeber ebenso wie den Opfersinn des protestantischen Verlegers aufrichtig bewundern muß. So sind die *Analecta Hymnica* ein *standard work* für die deutsche Gelehrtenwelt geworden, zumal Chevaliers *„Poesies liturgique traditionelle de l'église catholique en Occident"* (Tournai 1894) in Deutschland nur wenig bekannt und die älteren Anthologien von Daniel und Mone längst vergriffen sind. Ich sage ausdrücklich für die Gelehrtenwelt und damit für die großen Bibliotheken, denn wer von den sonstigen vielen Interessenten für die lateinische Hymnendichtung wird sich wohl ein so kostspieliges Werk anschaffen können? Das war der Grund, der Herausgeber und Verleger bewog, „eine Blütenlese" aus den dort aufgespeicherten Schätzen zu edieren, gleichsam ein Mittelstück zwischen den *Analecta* und dem nur in großen Zügen orientierenden Büchlein des gleichen Verfassers „Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern". (Kempten und München, Jos. Kösel 1908.)

Das Werk besteht aus zwei Teilen: I. Die Hymnen bekannter Verfasser in historischer und chronologischer Anordnung, II. Hymnen unbekannter Verfasser nach der Reihenfolge der kirchlichen Festzeiten. Ein Vergleich mit den oben erwähnten Monographien wird zeigen, daß sich diese Einteilung nach Prüfung aller einzelnen Umstände wohl als die beste erweist. Und so werden wir immer zuerst mit dem Lebens- und Bildungsgang des Dichters, seinem Wirken und Schaffen bekannt gemacht und darauf erhalten wir Proben seiner Dichtkunst, die größtenteils bereits in dem Proëmium in den Kreis der Betrachtung gezogen sind. Es ist klar, daß inbezug auf die Auswahl des Gebotenen Dreves einen harten Stand hatte. Wenn man auch an das „Wieviel" den Maßstab der literargeschichtlichen Bedeutung anlegen kann, so versagt derselbe bei dem „Was" fast vollständig, denn hier spielt das subjektive Ermessen eine zu große Rolle. Doch ein Blick in die zwei Bände zeigt, daß der Herausgeber auch hier die rechte Mitte getroffen haben dürfte, wenn auch immerhin einer beträchtlichen Anzahl von Dichtern die Tore dieser Ruhmeshalle verschlossen blieben. Stärker freilich muß die Frage nach der wirklichen Autorschaft in die Wagschale geworfen werden; da nun wird sich das Bild zwar nicht in den Grundlinien, aber doch in den Konturen verschieben, denn mit der fortschreitenden Wissenschaft ergeben sich neue Resultate. So hat — ohne auf Einzelheiten hier einzugehen — Blume im 52. Bande der *Analecta* unter dem Pseudonym Rostagnus, den Kanzler des Königs von Cypern, Philippe de Maizières entdeckt; weiters verspricht der ebenso scharfsinnige wie glückliche Forscher über den von Dreves übergangenen Papst Gregor den Großen als Hymnoden neues Material beizubringen. Auch Fortunatus, Rhabanus, Notker Balbulus und Adam von St. Viktor werden in ihrem Ruhmeskranz alte Blätter loslesen müssen, bezw. neue eingewunden erhalten. Genaueste Personen- und Sachregister erleichtern den Überblick. Noch sei darauf hingewiesen, daß der leider vor kurzem † Alexander Baumgartner S. J. im IV. Band seiner „Geschichte der Weltliteratur" manch feine Charakteristik einzelner Perioden unserer Dichter und Dichtungen gibt.

Wir glauben das vortreffliche Werk nicht besser empfehlen zu können, als wenn wir in unserer heutigen Nummer eine aus demselben zusammengestellte kleine Probe „Die Sequenzen des *Missale Romanum*" — selbverständlich ohne den Abdruck des Textes — unsern Lesern vorlegen.

Dr. Kapp Julius, Liszt-Brevier. Mit 6 Abbildungen. VIII und 104 Seiten. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1910. Gebunden 2 ℳ.

Der Verfasser dieses Liszt-Breviers hat erst im vorigen Jahre der musikalischen Welt eine großangelegte Liszt-Biographie geschenkt (Berlin, Schuster & Löffler. 10 ℳ) und so war es ihm ein leichtes, hier aus dem vollen zu schöpfen. Wenn auch die Kritik an dieser Biographie manches auszusetzen hatte, so wird dieser Umstand das vorliegende Büchlein nur wenig berühren, denn es bietet nicht biographisches oder kunstkritisches Material des Verfassers, sondern eine Auslese aus den literarischen Werken des großen Komponisten. Leider ist ja der Schriftsteller Liszt noch viel weniger bekannt als der Schriftsteller und Philosoph Richard Wagner; und ebendeswegen wollte Kapp dem Weimarer Meister das spenden, was Hans von Wolzogen dem Bayreuther Meister mit seinem „Wagner-Brevier" (Berlin 1904) schon längst geschenkt hatte. Selbstverständlich kann und will diese literarische Auslese die Lektüre der Lisztschen Schriften nicht ersetzen, aber sie will hinweisen auf die Goldbarren, die dort begraben sind, auf die Perlen, deren Glanz nur wenige beachten. Und dafür wird die musikalische Welt dem Verfasser aufrichtigen Dank wissen, daß er dadurch zum Studium der Werke selbst anleitet. — Ausstattung und Druck des Büchleins sind, wie er sich bei einer Firma wie Breitkopf & Härtel von selbst versteht, vortrefflich; die Bilder äußerst interessant. (Vgl. auch den Aufsatz in dieser Nummer: „Erinnerungen an Franz Liszt".) K. W.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.
Nebst Anzeigenblatt.

Digitized by Google

1910. Regensburg, am 1. Dezember 1910. Nr. 12.

MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXII., als Fortsetzung XXXXIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „*Musica sacra*" wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen (48 Seiten) wurden mit Nummer 7 versendet. Der Abonnementpreis des 43. Jahrgangs 1910 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

Inhaltsübersicht: Ein neuer Stil in der Kirchenmusik? Vom Herausgeber. — Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik. Von Witt-Haberl. (Schluß.) — Erinnerungen an Dr. F. X. Haberl. Von Kl. Bachstefel. — Rezensionen. — Abonnementseinladung. — Anzeigenblatt Nr. 12, Inhalts-Verzeichnis des 43. Jahrganges und Bestellzettel für den 44. Jahrgang 1911 der *Musica sacra*.

Ein neuer Kirchenmusik-Stil?

Vom Herausgeber.

Daß ein Ringen und Streben nach einem neuen Stil, der modernen Geist und moderne Faktur mit kirchlicher Würde und Weihe vereinigen soll, durch die kirchenmusikalische Welt zieht, ist längst kein Geheimnis mehr. Doch in der Entscheidung, wo dieser Stil zu finden, ob er bereits in Ansätzen vorhanden oder ob er erst neu zu schaffen sei, da scheiden sich die Geister. Die einen empfehlen Anschluß an die sogenannte Breslauer Schule, mit Brosig als Vorbild, die anderen weisen auf Franz Liszt hin, eine neuere Richtung nähert sich dem Gedanken, die Richard Wagnersche Idee vom dramatischen Gesamtkunstwerk auf die Kirchenmusik zu übertragen; eine Resolution auf dem Wiener Kongreß (1909), die eine wissenschaftliche Untersuchung und Ausgrabung der kirchlichen Instrumentalmusik Italiens um die Wende des 17. Jahrhunderts empfiehlt, ist ebenfalls ein Ausfluß dieser Bestrebungen. In diese Reihe gehört ferner die schon vor einem Dezennium in Paris erfolgte Gründung der „*Schola Cantorum*" durch drei Schüler des 1896 verstorbenen berühmten Komponisten Césare Franck, die nicht minder bekannten Meister A. Guilmant, Ch. Bordes und V. d'Indy. Diese Gründung hatte den ausgesprochenen Zweck, „eine moderne Kirchenmusik zu schaffen, die der Kirche wahrhaft würdig wäre".[1])

Ich brauche wohl nicht eigens zu betonen, daß durch diese meine Ausführungen die Tendenz der Regensburger Kirchenmusikschule, deren Direktion mir nunmehr obliegt, nicht berührt wird. Diese Tendenz ist und bleibt die Pflege des goldenen Zeitalters der Kirchenmusik, der klassischen Polyphonie, speziell des sog. Palestrinastils mit seiner vorbildlichen Illustration im Regensburger Domchor, ohne daß dabei die „moderne Kirchenmusik", soweit sie diesen Namen verdient, ausgeschlossen wäre.

Einen neuen Gedanken nun in bezug auf die instrumentale Kirchenmusik wirft der Direktor des Kgl. Konservatoriums in Brüssel, Edgar Tinel auf in einem Vortrag, den er als Präsident der belgischen Akademie der Künste vor längerer Zeit über das *Motu proprio* Pius' X. hielt.[2]) Die Originalität desselben legt eine Prüfung um so mehr nahe, als sich meines Wissens noch keine der führenden kirchenmusikalischen Fachzeitschriften ernstlich damit beschäftigt hat. Der belgische Meister gibt folgende Parole aus: „Meiner Überzeugung nach wird uns der liturgische Musikstil der Zukunft, der „universelle Stil", wie ihn Pius X. im Auge hat, von Bach kommen." Und der Herausgeber des Bach-Jahrbuchs, Dr. A. Schering, bemerkt hiezu (5. Jahrgang, S. 189 ff.: „Edgar Tinel über Seb. Bach"): „Als nunmehr einflußreichster Musiker kathol. Konfession

[1]) Die musikalischen Leistungen und Werke dieser Gruppe sind wohl dem größten Teil des kirchenmusikalischen Deutschland unbekannt geblieben. Es möge einstweilen genügen — bis zu einer eingehenderen Behandlung dieser Sache im nächsten Jahrgang der *Musica sacra* — hier darauf hingewiesen zu haben.

[2]) *Pie X et la musique sacrée.* Paris, *Au bureau de l'édition de la „Schola".* 1909. Wir werden auf diesen interessanten Aufsatz, über den wir bereits im „Aar" berichtet (1910, 1) ebenfalls im neuen Jahrgang dieser Zeitschrift ausführlich zurückkommen.

Digitized by Google

in Belgien und Leiter einer der angesehensten europäischen Musikinstitute wird Tinel ohne Zweifel durch seine an bemerkbarer Stelle gesprochenen Worte auf die weitesten Kreise seines Landes wirken, auch dann, wenn man in ihnen nur erst skizzenhafte Andeutungen eines künftigen Arbeitsprogramms der belgischen Kirchenmusikschule sieht."

Es wäre nun interessant, zu erfahren, wie Tinel sich dieses Zurückgreifen auf Bach vorstellt. Leider sagt er uns das nicht: „Ich will weder ein empirisches Rezept geben noch ein pädagogisches System vorschlagen." Und in seinen weiteren Ausführungen begnügt er sich damit, zu konstatieren, „daß einige Fortschrittsmusiker es bereits natürlicher finden, die völlig moderne Sprache Bachs zu sprechen, als die verehrungswürdige, aber tote Sprache Palestrinas, daß sie ihre Schaffenskraft — vielleicht unbewußt — dazu verwenden, den Anfang eines liturgischen Repertoirs zu schaffen, dessen Stil augenscheinliche Verwandtschaft mit dem des großen Thomaskantors hat." Will man der Sache etwas näher rücken und positive Resultate zu gewinnen suchen, so kann nur ein Heranziehen der Werke Bachs zum Ziele führen und zwar jener Werke, die der Meister für die Kirche geschrieben hat. Aus ihnen werden wir uns ja am ehesten ein Urteil bilden können, wie dieser Kirchenmusikstil, auf dem das neue Gebäude errichtet werden soll, beschaffen ist.

Auf den Boden der katholischen Liturgie hat sich Bach — wenigstens textlich — mit folgenden Werken gestellt: mit der „Hohen Messe in *H*-Moll (Johann Bachs Werke, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft, Leipzig, 6. Jahrgang, 1856, nebst 2. Teil, 1857), mit den sogenannten vier „Kurzen Messen" (8. Jahrgang, 1858), mit dem *Magnificat* und den vier *Sanctus* (11. Jahrgang, 1.).

Abgesehen von dem Umstande, daß die *H*-Moll-Messe, dieser „kostbare Adelsbrief für deutschen Geist und deutsche Tonkunst", für die Liturgie „über deren Maße sie riesenhaft hinauswuchs" (Tinel), gar nicht in Betracht kommen kann, spricht die formelle Anlage der Komposition ganz gegen liturgischen Geist und Sinn. Die Tatsache, daß Bach verschiedene Teile seiner „Hohen Messe" anderen Kompositionen, namentlich „Kantaten" entlehnt hat, erregt Bedenken; ich erinnere z. B. an die Herübernahme des *Agnus Dei* aus einer Arie des „Himmelfahrtsoratoriums" (Nr. 29), des *Exspecto resurrectionem mortuorum* aus der „Ratswahlkantate" usw. Die musikalische Form, die Bach seiner Meßkomposition zugrunde legte, ist die der weltlichen Musik entlehnte Zusammensetzung aus Solo- und Chorgesang. Das *Credo* z. B. der in 24 Nummern abgeteilten Messe enthält bei *Et in unum Dominum* ein Duett zwischen Sopran und Alt, bei *Et in Spiritum Sanctum* eine Baß-Arie in reichster Ausdehnung usw. Es ist klar, daß diese Formenwahl den Meister zu einer weiteren logischen Konsequenz drängen mußte, zur stilistischen Behandlung des Textes gemäß diesen Formen, und damit tritt abermals ein neues Moment auf, das die kirchliche Musik — von der Schwierigkeit der Ausführung ganz zu schweigen — nicht duldet und nicht dulden kann, die Koloratur. Hören wir, was einer unserer berufensten Bachkenner, Prof. Kretzschmar in Berlin, in dieser Beziehung über das *Gloria* sagt (Führer II, 1, S. 182): „Die erste der acht Nummern des *Gloria* ist einer der freudenvollsten Chöre, die wir haben. Er beginnt unter Trompetengeschmetter wie eine schwungvolle Volksszene (!). Darauf folgt eine Sopran-Arie, das *Laudamus te,* eine musikalische Naturstudie (!), zu welcher Vogelgesang (!) das Modell gegeben zu haben scheint. Nach einer Richtung kann sie als Typus (!) für die meisten (!) Gesänge der *H*-Moll-Messe dienen."

Man mag vielleicht einwenden: Die *H*-Moll-Messe wird niemand als Prototyp für liturgische Musik ansprechen; man betrachte doch die sogenannten „Kurzen Messen", sie sind bedeutend einfacher gehalten. Gewiß; aber auch sie genügen nicht den Forderungen der Liturgie; man vergleiche z. B. einmal das *Qui tollis* und das *Quoniam tu solus* der *F*-Dur-Messe, das *Christe* und *Gloria in excelsis* der *A*-Dur-Messe usw. Von den vier *Sanctus* ist dasjenige in *C*-Dur mit seinem hüpfenden Rhythmus fast ganz verzeichnet, ebenso das in *D*-Moll mit seiner monotonen Achtelbewegung; verhältnismäßig noch am ruhigsten und ohne wesentliche Koloraturen gehalten ist das *Sanctus* in *G*-Dur. Das *Magnificat* kann als ausgesprochenes Konzertstück nicht in Betracht kommen.

Forschen wir nach dem inneren Grunde, warum Bach formell und inhaltlich soweit entfernt ist von liturgischer Auffassung und seine Werke von liturgischer

Digitized by Google

Verwendbarkeit, so werden wir finden, daß bei ihm fast durchwegs nicht das Wort, sondern der Ton herrscht; in der Kirchenmusik aber soll der liturgische Text die Hauptsache sein und ihm soll sich die Musik unterordnen oder besser gesagt, Text und Musik sollen miteinander im harmonischen Bunde das Kunstwerk bilden. Das scheint auch Tinel zuzugeben, wenn er schreibt: „Vorausgesetzt, Bach hätte sich mit den rituellen Gesetzen des katholischen Gottesdienstes befreunden können .... hätte er, der um anderthalb Jahrhunderte Richard Wagner voranging, dann nicht das Wort gefunden, das der große Reformator des Musikdramas der reuigen Kundry in den Mund legt: „Dienen"? ... Dienen, das soll hier heisen: Die Musik sei dem Worte untertan und die Bedeutung oder der Sinn dieser bestimme Umfang und Anlage jener, mithin die musikalische Form."

Ja, hätte Sebastian Bach auf diesem Prinzip seine liturgische Musik aufgebaut, dann wären gewiß „seinem überragenden Genie neue Formen entsprungen, Formen, die den liturgischen Vorschriften vollkommen entsprochen und vielleicht für immer die Regeln fixiert hätten, die für die gottesdienstliche Komposition die Richtschnur gewesen wären;" denn der gewaltige Meister — und nun kommen wir zu einem positiven Moment, das allein Tinels Wort vom Zurückgreifen auf Bach erklären und begründen kann — offenbart in seiner Musik jenen Ernst und jene Strenge, welche die Grundlage für die *Musica sacra* bilden muß und die auch Pius X. in seinem *Motu proprio* als unerläßliche Bedingung fordert.

Wenn Tinel unter dem „universellen Stil der Zukunft, der von Bach kommen soll," dieses Charakteristikum der Bachschen Musik versteht, diese Tiefe, diesen Ernst, diese Herbe, dieses Freisein von aller Weichlichkeit trotz moderner Grundlage, dann sind wir mit ihm gern einverstanden, dann wird dieser lebenskräftige Baum neue Blüten treiben, und die katholische Kirche wird diesen Bachschen Stil ebenso freudig begrüßen und in ihren Schoß aufnehmen, wie sie die Bachsche Orgelmusik aufgenommen hat.

Ob eine der oben genannten Strömungen zum Siege gelangen und sich ein neues brauchbares Stilprinzip herausschälen und kristallisieren wird, muß die Zukunft lehren. Was unserer Kirchenmusik vor allem nottut, das ist eine große und wahre Kunst, die leider in der Zeit unserer handwerksmäßigen Massenproduktion immer mehr zu schwinden droht; jedenfalls ist es Lebensbedingung für jeden neuen Stil, daß er basiere auf dem Fundament, das Pius X. gelegt hat in seinem *Motu proprio*.

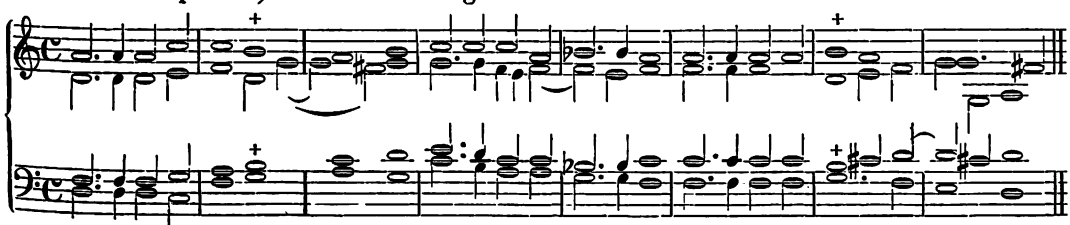
Über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik.

Von Witt-Haberl.

(Schluß.)

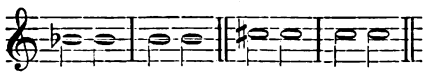
§ 8. Die alten Tonarten.

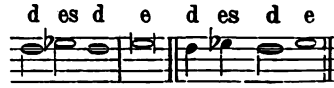
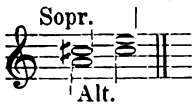
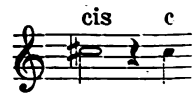
Was man auch immer probieren mag, so sind jene Stellen am öftesten zu repetieren, die am meisten Gefahren zu fehlen bieten. Solche Gefahren werden oft auch die alten Tonarten. Nimmt man die 1. Tonart, so ist sie in der Harmonisierung unserem *D*-moll ähnlich; allein in der Melodie liegt statt des *b* das *h* (vergl. *Mus. s.* I. p. 41). Deswegen zeichnen die Alten bei Werken dieser Tonart oft das *b* am Anfange des Stückes nicht vor.

Nehmen wir eines der schönsten und leichtesten Stücke in dieser Tonart, dessen Aufführung jeder Chor als Ehrenaufgabe sich stellen soll, das *Pange lingua* von Pitoni. *(Mus. div.* III. p. 395.*)* Das Stück beginnt:

Digitized by Google

Im 4. und 5. Takt liegt die Melodie im Alt und da scheut sich der Komponist, um eine naturgemäße Kadenz zu bringen, nicht, *b* anzuwenden. Im 2. und 7. Takte aber haben wir sehr überraschend den *G*-dur- auf den *F*-dur-Akkord folgend. Nicht an die Alten gewohnte, tüchtig geschulte Sänger singen hier regelmäßig *b*. So verlässig im ganzen meine Sänger waren, so fiel doch die erste Aufführung dieses Stückes am 7. Juni 1868 unter meiner Direktion übel genug aus. Ich ließ das Stück um einen Ton höher intonieren und richtig kam im 2. und 7. Takte das *b*. Wollte ich nicht das ganze Stück über den Haufen werfen lassen, so mußte ich „dreinsingen" und den Tenor dadurch emportreiben, was keinen feinen Effekt macht.

Die alten Tonarten veranlassen eine Menge von Querständen; im selben Takte oft schon die nächste Note darauf folgen sich *cis* und *c*, *es* und *e*. Man muß bei den Alten die Sänger mit eiserner Energie zwingen, kein ♯ oder *b* hineinzusingen, wo es nicht ausdrücklich steht. Als Regeln gelten hier: Folgen die gleichen Noten hintereinander, so bleibt und gilt das ♯ oder *b* für alle, wenn auch der Taktstrich dazwischen fällt, z. B.



Es bleibt *b* und *cis*. Tritt aber eine andere Note dazwischen,

so gilt das Vorzeichen nicht mehr; es heißt also *d, es, d, e*. Hat eine andere Stimme dieselbe Note, z. B.

so hat der Sopran *cis*, der Alt *c*. Pausen unterbrechen ebenfalls die Wirkung des *b* oder ♯, z. B.:

Die *Musica divina* bietet unzählige Beispiele; besonders lehrreich ist hierin die *Missa III* von Hasler (Pustet, Regensburg). Es frägt sich nun, wie denn in dieser Messe diese harten Querstände klingen? Gar nicht störend, wenn sie gut und fein ausgeführt werden. Nehmen wir p. 69 der Partitur. Da die letzte Silbe von *eleison* kurz ist, wird die zweite etwas betont, möge sie auf welchem Taktteile immer sich finden; selbe wird auch nicht kurz abgeschnitten, sondern es wird lieber fast unmerklich das Tempo ritardiert. Da darauf immer die lange erste Silbe von *Kyrie* folgt, diese noch dazu immer auf eine Synkope trifft, so wird sie stärker *(sfz.)* angesungen. Dieser Kontrast, so wie sie durch das gleichzeitige Atmen aller Sänger entstehende ganz kleine Achtelpause bewirken, daß der Querstand als etwas völlig Neues, von dem Vorhergehenden Getrenntes erscheint. Man sehe also die Messe p. 67 an. Nicht ein Sopran- oder Altsänger darf das Atmen im 3. Takte nach der dritten Note unterlassen, ebenso p. 69, Takt 1, 3, 7, 9.

Es liegt auf der Hand, daß die Sänger diesen Schwierigkeiten gewachsen sein müssen und das sind sie, wenn sie 1) richtig atmen gelernt haben, 2) wenn sie nie ein *b* oder ♯ singen, wo es nicht ausdrücklich steht. Man muß also den Sängern auch den Unterschied zwischen den Alten und Modernen in diesem Punkte begreiflich machen. Bei letzteren gilt das ♯ und *b* für den Takt, in welchem es steht; bei den Alten nur für die Note, außer es folgen nacheinander lauter gleichlautende Noten ohne Pausen und ohne andere Noten dazwischen!

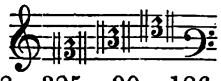
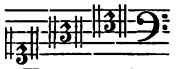
Ein Chorregent, der die alten Meister aufführen will, muß sich klar sein, wie er zu „transponieren" hat, d. h. in welcher Tonhöhe er ein Stück intonieren lassen muß. Ich stelle ein Schema zusammen: 1. Stücke der 1. Tonart sind entweder zu belassen oder meist um einen Ton zu erhöhen, z. B. *Mus. div.* III. p. 178, 71, 461, 448, 530, 534, 474. Nun haben aber die alten Meister die 1. Tonart meist selbst um die Quart (mit Vorzeichnung eines *b)* erhöht, unserm *G*-moll ähnlich. Hat man nicht hohe Soprane und Tenore (letztere mit kräftigen Altstimmen gemischt), so tut man gut, die Intonation um einen Ton tiefer zu nehmen, z. B. *Mus. div.* III. p. 194, 225, 253, ferner die *„Missa tertia"* von Hasler (dagegen mag p. 290, 450 bleiben).

2) Stücke der 2. Tonart haben die Alten **immer** um die Quart erhöht; es braucht aber oft noch eine um einen Ton höhere Intonation, z. B. *Missa „Nos autem gloriari" (Sel. nov.* von Proske), *Mus. div.* III. p. 228, 256, 318, 182.

Digitized by Google

3) Stücke der 3. und 5. Tonart bleiben meist in der Lage. Sie sind in der *Mus. div.* III. leicht zu erkennen.

4) Solche der 4. Tonart werden um einen Ton erhöht, z. B. *Missa „IV. toni"* von Vittoria *(Mus. div.* I.*) Mus. div.* III. p. 75, 85, 187, 190. Das Gleiche gilt vom 6. Ton, z. B. *Mus. div.* III. p. 80, 242, 270, 202 etc.

5) Stücke der 7. Tonart sind um einen Ton zu erniedrigen, z. B. *Mus. div.* III. p. 134 und 6, Stücke der 8. Tonart bleiben, wenn sie die Schlüsselgattung  in der ursprünglichen Notation aufweisen, z. B. *Mus. div.* III. p. 282, 325, 90, 126, werden aber oft um einen Ton erhöht, wenn sie die Schlüsselgattung  haben.

Was die Falsibordoni in *Mus. div.* III. angeht, so muß der 1. Ton wenigstens um die Sekunde, kann aber um die Terz erhöht werden; der 2. bleibt entweder (mit Vorzeichnung eines *b),* oder wird um die Sekunde erhöht. Der 3., 5. und 8. Ton bleiben in der Lage, der 4. und 6. werden um die Sekunde höher, der 7. um die Sekunde oder kleine Terz tiefer intoniert.

6) Stücke in der jonischen Tonart bleiben in der Lage, oder werden um einen Ton erniedrigt, z. B. *Mus. div.* III. p. 464, 515, 513.

Es hängt nämlich auch viel von der Qualität der Sänger ab; sind die Bässe in der Tiefe kräftig, die Soprane nicht hoch, so intoniert man um einen Ton tiefer und umgekehrt; man intoniere, wie es die Sänger gut singen und wie es am besten klingt und am meisten wirkt. Auch die Höhe der Orgel hat wesentlichen Einfluß. Bei hoher Stimmung der Orgel ist alles um einen halben Ton tiefer zu nehmen, als bei tiefer Stimmung. So hörte ich die *Missa Exultet* von Witt ganz gut der Orgel wegen um einen halben Ton tiefer ausführen.

Es empfiehlt sich, die Messen des 1. Bandes der *Mus. div.* so zu intonieren: 1., 7., 9. und 10. Messe bleiben, wie sie stehen; 2., 4., 5., 6., 8., dazu *O quam gloriosum,* sind um einen Ton, 11. (wenn mit Alt) um die kleine Terz zu erhöhen; die 3. kann um einen Ton (kleine Terz) tiefer gesungen werden, ebenso *Veni Sponsa Christi, Papae Marcelli, Simile est regnum, Vidi speciosam, Trahe me* etc.

Beim Chorale richtet sich die Intonation nach dem Stimmumfange der Sänger; in der Regel brauchen der 2., 3. und 6. Ton eine höhere, der 7., 11. und 5. Ton eine tiefere. Ich füge hier die Frage an: Soll der Dirigent auch bei Ausführung des Chorals mit dem Taktstocke Zeichen geben? Wenn der Chor mit mehr als etwa 6 Sängern besetzt ist, jedenfalls, besonders wenn er nicht selbst mitsingt. Man schlage die Längen herab, die Kürzen (auch wenn deren mehrere sind) hinauf. Besser ist es freilich, wenn es nicht nötig ist, bei noch so großem Chor. Aber es wird eben meist nötig sein. Daß es sehr gut und ohne Beeinträchtigung der freien Bewegung des Chorales geschehen kann, haben die Regensburger Chorregenten am 4. und 5. August 1869 bewiesen; sie gaben sämtliche Zeichen mit dem Taktstocke.

§ 9. Gesangunterricht.

Jeder Unterricht, sein Erfolg hängt von der Person des Lehrenden ab. Als ich im Klerikalseminare war, kam der Chorallehrer jede Woche dreimal zu uns ins Museum, in welchem sich 30 Alumnen befanden. Da fing er an, einiges zu erklären, vorzusingen, er ließ einen oder den andern singen, der meistens durch irgend eine Sonderbarkeit, sei es in der Stimme oder in der Aussprache, die Heiterkeit der übrigen erregte. Das war denn auch die Hauptsache. Vom Lernen konnte unter solchen Umständen keine Rede sein. Diese Stunden waren uns die lästigsten der Welt. Es traf jeden alle 4 — 6 Wochen, bis er zum Singen kam. — Als ich 4 Jahre später denselben Unterricht übernahm, ordnete ich die Sache so, daß immer höchstens 6, manchmal 3, manchmal einer in einer Gesangsstunde beisammen waren. Das hatte den Vorteil, daß ich mich mit jedem eingehend beschäftigen, daß ich ihn oft genug zum Singen heranziehen konnte. Ich ließ ihn repetieren sechs-, achtmal. Wir waren in einem gesonderten Zimmer. So hatte jeder zwar die Woche nur eine Gesangstunde, statt der 3 früheren, aber in dieser

Digitized by Google

mußte er zwanzigmal mehr üben als früher, also auch mehr lernen. Als ich da einst einem Bischofe[1]) auseinandersetzte, antwortete er: Ja, das geht aber am Lehrer aus, der bei jedem immer dasselbe wiederholen muß. Allerdings, aber das ist ja das Richtige. Der Lehrer ist dazu da, daß die Schüler lernen, nicht daß er eben die Unterrichtszeit ausfüllt.

So war es auch mit den Proben. Ich hielt sehr wenig Proben, aber wie? Es sagte mir einst ein Chorregent, der beiwohnte: „Nun, wie Sie sich plagen!" Und doch handelte es sich dort bloß um die *Missa Papae Marcelli* und die geht — leicht. Was hätte er bei anderen gesagt? Freilich muß man sich „plagen".

Um übrigens nochmals auf den Unterricht in Klerikalseminarien zurückzukommen, bemerke ich: Es ist vollständig verkehrt, wenn man erst dort den Gesangunterricht anfängt. Derselbe muß in den Knabenseminarien sofort beim Eintritt in dieselben beginnen. Dort ist 1) das Gehör noch viel bildungsfähiger; 2) die Kehle ist noch weicher, die Sehnen etc. biegsamer und die Kehle muß man beherrschen lernen; mancher weiß, daß er anders singen sollte, aber die Kehle gibt ihm nicht mehr nach; 3) dort ist noch mehr Zeit; später werden die Leute mit Gegenständen überhäuft; 4) in jenem Alter (mit 10—12 Jahren) ist die Lust, Singen zu lernen noch größer, als später, wo man wie ein Junge anfangen soll. Dies ist um so wichtiger in Gegenden, wo kein Volksgesang herrscht, oft also Knaben bis zu ihrem 20. Jahre kaum ein Lied über ihre Lippen gebracht haben. (Vgl. Fl. Bl. III. p. 42.)

Welche Hindernisse stehen dem Anfangen in den Knabenseminarien entgegen? Keine. Man kann vielleicht sagen: Wozu jetzt schon unterrichten, da man doch nicht sicher weiß, daß sie einst geistlich werden? Aber — ihr habt sie ja auch aufgenommen (vielleicht gratis) und wißt nicht, wie es einst angewendet wird. Und wenn sie nicht geistlich werden, so haben sie etwas Nützliches gelernt. Ein anderes Hindernis kann ich mir gar nicht vorstellen. Daß sie die Lunge etc. anstrengen? Man lasse eben nur täglich eine Stunde oder eine halbe Stunde singen (das stärkt die Lungen) und nicht sofort nach dem Singen kaltes Wasser trinken. Oder Zeitverlust? Man verwendet auf tausend andere Dinge viel mehr Zeit ohne diese Furcht. Oder schlimmen Einfluß der Musik? Wie — die Kirchenmusik soll schlimmen Einfluß haben? Ja, jenes Blasen und Blechmusikbanden-Bilden allerdings, das ihr protegiert. Auch jenes Herabsingen und Herabschreien sentimentaler Arien (vielleicht mit frommem Texte, vergl. Witts Broschüre p. 9), Guitarrenlieder und Männerquartette, das ihr protegieret aus Unverstand. Aber ein guter und echter Kirchengesang!! Laßt nur einmal einen verständigen Gesanglehrer walten! Oder Nachlassen in den Studien? In der Regel sind in Regensburg die besten Sänger die besten Studenten. „Von den 14 Sängern des Seminars St. Emmeram dortselbst waren 1868/69 sieben Preisträger, von den 26 Nichtsängern — zwei." Alle euere Einwürfe sind durch Tatsachen längst als Gespensterfurcht erwiesen. Ja — aber die Übernahme eines Domchores durch ein Knabenseminar geht nicht. Warum? Weil wir nicht alle Jahre Soprane haben; zurzeit z. B. keinen einzigen. Man ließ einen tüchtigen Lehrer suchen — und er fand elf gute Stimmen, wo zuvor keiner vermutet ward usf.

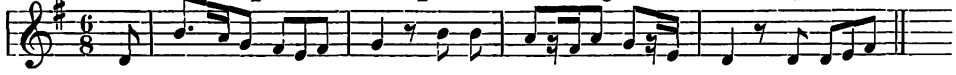
Was aber sollen sie in den Knabenseminarien im Gesange lernen? Jeder ohne Ausnahme soll alle Gesänge des Priesters inkl. das „*Exultet*", Anstimmen der Hymnen etc. lernen, kurz alles, was man jetzt meist in den Klerikalseminarien lehren will und lernen soll. Wie macht man es statt dessen? Man läßt alle zusammenkommen, und bei wem man „kein Gehör" zu finden glaubt, den jagt man davon. Soll denn nicht auch dieser, wenn er geistlich wird, einst singen? Oder soll er später als Hans leichter lernen, als jetzt als Hänschen? Was ist also zu tun? Mit denen, die angeblich „kein Gehör" haben, muß man sich mehr „plagen", dann kommt das „Gehör" schon und zwar mit ihnen separat, nicht im großen Haufen versteckt. Sind Befähigtere da, so bilde man sie vollständig auch für den eigentlichen Kunstgesang (Palestrinastil) aus und lehre sie in den höchsten Klassen die Harmonielehre und das Partiturlesen.

---

[1]) Bischof Wittmann wollte laut seiner Biographie (von Mittermüller) noch in seinem 63. Lebensjahre Violinspielen lernen der Schulen wegen. (Ich zitiere aus dem Gedächtnisse.) Und wie viele Tausende von Geistlichen haben es schon bedauert, die Gelegenheit, sich musikalische Kenntnisse zu erwerben, versäumt zu haben.

Digitized by Google

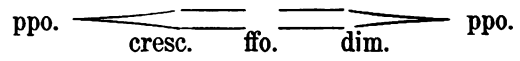
Der Gesangunterricht muß obligatorisch werden und sofort mit dem Eintrit
die Knabenseminarien beginnen. Solche, die nicht in solchen Seminarien sich befin
aber doch „geistlich werden wollen", mache man frühzeitig aufmerksam, daß der
sangunterricht für solche obligatorisch sei. — Ja noch mehr: es gibt viele Kathed
kirchen, wo die Kirchenmusik sehr ungenügend ist und nur besser werden kann, w
die Knabenseminarien zu derselben herangezogen werden. Hier muß man schon
die Aufnahme Vorkenntnisse fordern. Diese Vorkenntnisse brauchen nicht im eig
lichen Kunstgesange zu bestehen, sondern in Kenntnis der Tonarten, Taktarten
Intervalle. Oder man verspreche solchen, welche sich im Gesange qualifizieren, s
eines halben einen ganzen Freiplatz, oder gebe ihnen sonstige Vorteile. Ein Ausschrei
der Ordinariate in diesem Sinne wird da Wunder tun. Man beachte ja diesen
schlag und wenn vielleicht Hindernisse sich dagegen erheben, suche man ihn nach
Verhältnissen zu modifizieren.

Was aber den Gesang in der Volksschule angeht, so müssen alle Kinder
Volksgesange herangebildet werden, die brauchbareren auch zum Kunstgesange. W
große Fehler da gemacht werden, kann ich bezeugen. Ich höre oft einen Leh
Unterricht erteilen. Er erteilt ihn ganz richtig mit der Geige in der Hand.[1]) A
die Auswahl der Lieder! 1) Mutet er den Kindern Intervalle zu, welche schwer
treffen sind und wenn sie von einzelnen auch richtig, doch von der Masse nur un
gesungen werden z. B. *des h c.* 2) Mutet er denselben einen Stimmenumfang zu,
der größte Teil nicht hat, so daß also die Töne nur falsch, spitz oder gequetscht
Vorschein kommen. Ein Gesang für die Masse soll über das zweigestrichene **d** ni
hinausgehen; das können alle mit ungebrochener Stimme erreichen. Man kann der Ma
niemals ein Ausgleichen der Stimmregister zumuten. 3) Mit welchem Widerstre
haben die Kinder folgendes Lied mit zerbrochenem Rhythmus gelernt:

Wie der Rhythmus im 2. Takte sich ein Bein bricht, ist erklärlich; man hält die Not
zu kurz aus und fährt zu hastig weiter. Es ist ja das etwas Gewöhnliches, daß
Pausen nicht gehalten und der Rhythmus dadurch zerbrochen wird. Wie aber der
3. Taktes entstanden, was da ausblieb, ist mir heute noch ein Rätsel. Und doch h
ich ihn *strictissime* nachgeschrieben. 4. In der Auswahl der Kirchenlieder wird
allerunglücklichste Wahl getroffen. Es werden jene Lieder gewählt, welche der moder
Kirchenmusik und ihrer Art Melodien zu bilden ähnlich sind. — Es wäre Sache
Seminarien, den Geschmack so zu bilden, daß manche Lehrer (und Geistlichen) ni
die allerunglücklichste Auswahl treffen und ihren schlechten Geschmack in die Schu
verpflanzen, oder noch besser: Die Vorgesetzten (Ministerien und Ordinariate) gestat
nur mehr gute Lieder, wirklich passende Lieder. Auch den weltlichen Liedern so
viel mehr Aufmerksamkeit zugewendet werden, die renommiertesten Sammlungen e
halten ganz unpassende Melodien. In bezug auf den Umfang der Stimme, den
erfordern, mache ich auf den Aufsatz aufmerksam in Witts Fl. Bl. II. p. 11 über
„Brust- und Fallsett-Registern". Man wird die Erfahrung machen, daß manche Gesa
lehrer Sopranisten zum Alte, Altisten zum Soprane hinstellen. Es gibt unter
Knaben Soprane, deren tiefere Töne, wenn sie die Stimme nicht quetschen und ni
kalbartige Laute hervorbringen wollen, sehr schwach sind; die Höhe macht ihnen ke
Anstrengung; da ist der Soprancharakter nun leicht erkenntlich. Es gibt aber Knal
mit sehr kräftiger Tiefe, die das hohe zweigestrichene **g** und **a** erreichen, aber v
zweigestrichenen **d** an bricht sich die Stimme, das Falsett beginnt, die Stimme w
dünn, umflort, bedeckt. Das sind meist (Mezzo-) Soprane, bei denen man die Regis

[1]) Ich kannte einen Chor: solange der Unterricht mit der Geige erteilt wurde, lernten die Sän
in der halben Zeit, was sie jetzt vom Klavier begleitet lernen. Die Geige dringt besser durch, k
den Ton nach Belieben aushalten, ist ein mehr gesangliches Instrument als das Klavier. Das Kla
nimmt man dann zu Hilfe, wenn es sich um schwer zu treffende Harmonieschritte handelt.

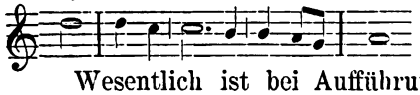
Digitized by Google

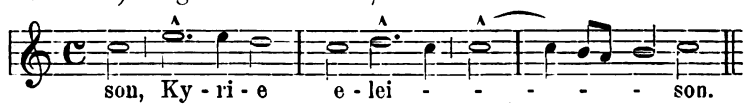
ausgleichen, die Töne vom zweigestrichenen **d** an dadurch üben soll, daß man jeden Ton so lange als möglich so:

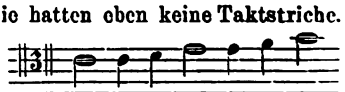


aushalten läßt. Dann bildet sich die Höhe prächtig aus und es gibt das Soprane, deren Klangcharakter den der hohen Soprane ergänzt. Bei den Alten (Knabenstimmen) bricht sich die Stimme beim zweigestrichenen **d** und nachher folgt kein Ton mehr. Die eigentliche Ausbildung der Stimmen geschieht bekanntlich durch das Skalensingen und zwar in der Weise, wie ich sie eben schilderte, durch Aushalten des Tones.

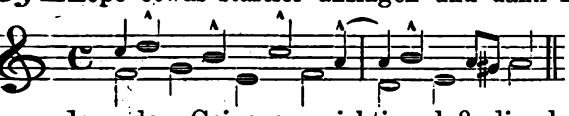
Ein großes Gewicht muß auf die richtig-schöne, **musikalisch wohllautende** Aussprache der Vokale (*a*, *e* nicht zu dumpf, nicht so grell, daß es kreischend wird) gelegt werden. Es läßt sich das nicht beschreiben, das Ohr des Lehrers kann allein das Richtige treffen. Es gibt sehr tüchtige Dirigenten, die *per excessum* und *per defectum* sündigen (des Guten zu viel oder zu wenig tun). Die Konsonanten spreche man deutlich, indem man zwischen *te* und *de*, *bel-lum* und *pel-lit* etc. etc. genau unterscheidet.

Was das Atmen betrifft, so muß es so leicht geschehen, als ob es nicht geschähe. Kennern fiel an den Regensburger Chören am meisten das oftmalige Atmen auf. Atmet man nicht oft, so kann man den zu betonenden Silben nicht den nötigen Nachdruck geben, abgesehen von anderen Übelständen. Bei den alten Werken gilt als Regel: Atme nach jedem zwei- oder dreisilbigen Worte, betone aber vor dem Atmen nicht die letzte Silbe, sondern singe diese ruhiger, besonders wenn sie eine kurze Silbe ist; eine längere lasse ruhig verlaufen. Also vor dem Atmen ruhig aufhören! Es ist eine Ausnahme, daß Fr. Witt richtig in der *Missa II* von Hasler nach *Kyrie, Christe* kein Atmungszeichen angebracht hat, weil die melodische Phrase es nicht gestattete. Trotzdem muß man *Kyrie*, *Christe* gut und deutlich von *eleison* trennen! In der Regel ist aber nach *Kyrie*, *Christe* zu atmen. Statt aller Regeln verweise ich auf die eben zitierte Messe, wo die Atmungszeichen eingezeichnet sind. Nach diesem Muster muß es anderwärts geschehen; es ist lehrreicher als alle Regeln. Im Alte besonders fehlen wohl mehrere Atmungszeichen und möge man suchen, wo sie hingehören, wenn man nach Witts Prinzipien verfährt. Besonders gewöhne man den Sängern den schweren Fehler ab, bei einem Taktstriche zu atmen, wenn das Wort nicht vollendet ist, oder nicht zu atmen, wo doch das zwei- oder dreisilbige Wort schon einen Takt und darüber eingenommen hat. Sehr wichtig bei den Alten ist es zu atmen bei Melismen, wie:

die auch Neuere anwenden (z. B. der Alt in der Lucienmesse von Witt im *Benedictus*).

Wesentlich ist bei Aufführung alter Werke die richtige Betonung der Synkopen Daß das Betonen der langen Silben bei jeder Art von Musik wichtig ist, brauche ich nicht eigens anzuführen; es muß ganz in derselben Weise geschehen, wie im Sprechen, beim Vortrage eines Gedichtes etc., ebenso natürlich, gleichmäßig; man muß deshalb genau die Betonung und Deklamation der lateinischen Textworte verstehen. Bei den Alten kommt aber noch der Umstand dazu, daß sie sehr häufig auf dem schlechten Taktteil[1]) lange Silben haben, z. B.:

Hier ist nun nicht der Niederschlag zu betonen, sondern die drei mit ∧ bezeichneten Noten; man muß recht acht haben, daß die Sänger vor *Kyrie* ruhig atmen und dann das zweigestrichene **e** nicht *cresc.* singen, sondern eher *sfz*, oder *fpo.* d. h. die

[1]) Die Alten haben oft auf den guten Taktteilen kurze Silben. Sie hatten oben keine Taktstriche. Hierbei ist sehr zu beachten, daß sie trotzdem kurz gesungen werden. Ähnlich gilt es von langen Silben auf kurzen Taktteilen. Wie man freilich folgende Stelle aus Orlandos *Missa „Pillons"* richtig (besonders das *in*) vortragen soll, verstehe ich bis heute noch nicht:

Digitized by Google

Synkope etwas stärker ansingen und dann nachlassen. Bei Rhythmen wie



ist jede Synkope deutlich zu betonen.

Was das „Treffen lernen“ angeht, so ist die Erlernung eines Instrumentes, besonders der Geige so wichtig, daß die darauf verwendete Zeit sich reichlich lohnt. Wenn ein Sänger sich denken kann, *g*, *c*, *f*, *h* etc. klingt auf dem Instrumente so und nicht anders, so wird es für ihn bald keine Schwierigkeiten mehr geben. Deshalb ist es ein sehr weises Statut der Regensburger Dompräbende, daß die Zöglinge Violinspielen lernen **müssen.** Ich weiß einen nun verstorbenen Chorregenten, bei dem selbst alle Mädchen, die Gesangunterricht bei ihm erhalten wollten, auch die Violine zur Hand nehmen mußten, um wenigstens Leichteres, Gesangstimmen (und das genügt) spielen zu können. Für zum Kunstgesang Auszubildende ist dies oder ähnliches unerläßlich.

Man hat in neuester Zeit angefangen, selbst Kinder von 3—4 Jahren schon die Anfangsgründe der Musik zu lehren. Dagegen eine Broschüre von Schmitt über die *„Voix mixte“* p. 10: „Knaben und Mädchen benutzen zum Singen noch immer den Sprechton oder sie schreien (ich bedaure Herrn Schmitt, wenn er Knaben noch nie hat schön singen hören: für den Chorgesang sind sie geradezu unübertreffliches Material); es ist ein arger Unfug und Eingriff in die Natur, Kinder singen zu lassen; Kinder überhaupt zur Musik anzuhalten, ist ganz und gar unpassend etc.“ Meine Ansicht ist die geradezu entgegengesetzte, ich kenne nichts Passenderes, Natürlicheres!

Wie naturgemäß das Singen ist, ergibt sich aus der Tatsache, daß, wenn man jungen Leuten auch das Singen verbieten wollte, sie doch singen würden, aber statt in geregelter in regelloser und darum eher gefährlicher Weise. Kurz, die weltbekannte Sangeslust der Kinder widerlegt euch und die Praxis beweist, daß meist auch vom Singen (Choral) das Sprichwort gilt: Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr. Somit lasset die Kinder singen, je eher, desto besser. Aber lasset sie nicht schreien! Man hört oft: Der oder jener hat eine scharfe, eine knautzende, eine gellende Stimme! Nein — sondern er gebraucht sie nur falsch. Er muß sie so weit mäßigen, **bis sie angenehm wird.** Sobald die Stimme unangenehm wird, kommt es in der Regel vom Schreien.

Kurz, alle Fehler unserer Sänger stammen von den Gesanglehrern, dem Mangel einer oder der Falschheit ihrer Methode, von ihren geringen Kentnissen oder ihrer Gleichgültigkeit, von Energie- oder Geschmacklosigkeit, von dem Mangel eigener gründlicher Durchbildung.

Die Neue Zeitschrift für Musik (vom 14. Oktober 1870) schreibt: Am Sonnabend den 1. hielt, wie es zu Ende jeden Halbjahres zu geschehen pflegt, die Wisenedersche Musikbildungsschule in Braunschweig unter Leitung von Frl. Louise Vorhauer eine Prüfung mit ihren kleinsten Zöglingen ab. Wir haben schon oft Gelegenheit genommen, der Unterrichtsmethode unsere Anerkennung auszusprechen, und wir können auch dieses Mal nur wiederholen, was wir zu Gunsten derselben erwähnt haben. Auch bei der gegenwärtigen Prüfung überraschte die zahlreich erschienenen Zuhörer die Taktfestigkeit, welche die kleinen Musikanten von drei bis sechs Jahren sowohl bei ihren Gesang- wie Instrumentalvorträgen zeigten. Die Prüfung legte wiederum Zeugnis ab, wie sehr die musikalische Ausbildung erleichtert wird, wenn der in jedem Menschen wohnende musikalische Sinn von der ersten Kindheit an spielend erweckt und fortgeleitet wird. Die fortdauernde Ausbildung des musikalischen Sinnes freilich ist eine Hauptbedingung, wenn der erste in der Kindheit gelegte Keim für das reifere Alter nutzbringend werden soll. Die zum Vortrag gebrachten Gesänge waren der „Auswahl von Liedern und Spielen“ von C. Wieseneder entnommen.

§ 10. Geistesgegenwart.

Es passieren einem Chorregenten allerlei widrige Zufälle, die auch der beste nicht vorhersehen, also auch nicht hindern kann. Ich rede nicht davon, daß die Sänger manchmal fehlen, wo man es für unmöglich hält, wo man ihnen also den Ton nicht oder nicht laut genug angibt. Ich hatte einmal Zangls *Haec dies* ohne Probe aufgelegt.

Digitized by Google

Die Orgelstimme besteht aus drei Blättern. Da auch Orchesterstimmen *ad lib.* dabei sind, die wir nicht gebrauchten, so legte der die Stimmen Auflegende dem Organisten bloß zwei Blätter hin, das mittlere Blatt lag unter den Orchesterstimmen. Als wir zur Fughette *„Alleluja“* kamen, merkte der Organist, daß er ja in ein ganz anderes Stück (es ist nämlich noch ein zweites, ein *„Veni“* dabei) gerate. Zum Glück geht die Orgel bloß mit den Singstimmen. Ich ahne sofort das Unglück, greife nach den Stimmen, suche das mittlere Blatt der Orgelstimme, eile zur Orgel und zeige auf die Stelle, wo inzwischen die Sänger, die trotz ihrer Überraschung mutig fortgesungen hatten und sich nicht hinauswerfen ließen, angelangt waren. So war die Gefahr, ohne auch nur von den Hörern bemerkt worden zu sein, glücklich vorüber.

Ein andermal sangen wir ein sehr leichtes Motett von Wesselack ohne Probe zum ersten Male. Die Stimmen waren frisch geschrieben und der Notenschreiber hatte den Violinschlüssel in den Altschlüssel umgeschrieben; plötzlich bemerke ich, daß meine Altisten sehr tief hinabsingen — der Notenschreiber war mitten im Stücke in den Violinschlüssel hineingeraten. Ich die Partitur nehmen, den Altisten hinlegen, mit dem Finger auf die Noten zeigen, war ein Moment; es war höchste Zeit, um das Stück noch zu retten. Daraus ziehe man sich die Lehre, niemals Stimmen zu gebrauchen, die nicht revidiert sind.

Beim Musikfeste in Regensburg am 4. August 1869 entstand während des Lisztschen *Ave maris stella* eine Pause von ca. einem halben Takte (mehr als in der Partitur stand), als die Orgel einsetzen sollte. Der Orgelzieher hatte nämlich geglaubt, weil das Stück so lange ohne Orgel gegangen war, sie werde gar nicht gespielt. Dann bekam er freilich schnelle Füsse, als nach der Orgel gerufen ward.

Bei der ganz nämlichen Produktion mußte Witt durch einen Zufall mit den schwächsten Sängern beginnen. Um 8 Uhr hatten nämlich die Seminaristen von St. Emmeram eine Leiche. Ihr Direktor bestimmte, statt der besten Sänger, welche die Leiche traf, sollten die schwächeren dieselbe samt *Requiem* singen. Das wurde so verstanden, als ob die besseren wohl die Leiche machen und dann zur Produktion gehen sollten, während die schwächeren zum *Requiem* gingen. So kam es, daß Witt, der an diesem Tage von Besuchen überlaufen war und die Vollziehung seiner Bestimmungen nicht selbst überwachen konnte, um $^1/_2$ 9 Uhr die erste Produktion vor den Gästen mit seinen schwächsten Kräften (darunter ein Tenor und 2 Bässe), im ganzen elf Leutchen beginnen mußte. Das machte nun allerdings weniger bei einem Chore, der Sonntags vorher die *Missa Papae Marcelli* 6stimmig aufgeführt und dabei die 3 Solosätze *Christe, Crucifixus, Benedictus,* jeden von andern Solisten hatte vortragen lassen. Trotzdem war es fatal, wenn auch die Zuhörer nichts merkten von den „schwächsten“ Kräften. Erst gegen 9 Uhr kamen die besseren erhitzt und atemlos an und verstärkte sich der Chor auf 16 Mann.

Solche und ähnliche Zufälle, die sehr störend sind, wird jeder Chorregent erleben. Ich könnte noch manche erzählen. Allein das Thema ist doch unerschöpflich. Ich eile deshalb zum

Schlußwort.

Die katholische Kirchenmusik hat bisher sehr viel dadurch zu erleiden gehabt, daß sie zu viele Komponisten hat, besonders „auf dem Lande“, d. h. überall, wo die Musiker selten Gelegenheit haben können, sich zum Höheren auszubilden. Es komponieren so viele, die nie viel gelernt und die auch keinen Beruf haben zum Komponieren! Wo nur irgend jemand ist, der einen 4stimmigen Satz setzen oder auch nicht setzen kann, der schreibt für „seine Verhältnisse“. „Anderes können wir nicht brauchen; wir bringen es nicht zusammen.“ Nun ist das „Andere“ oft viel leichter, als das Selbstkomponierte! Aber an letzteres setzt man so viel Zeit, Mühe, Proben etc., bis es eben geht. Bei „anderem“ strengt man sich nicht halb so an! Dadurch kommt es, daß unsere Chöre eine Menge Musikalien erhalten, die gar keinen Wert haben, daß unendlich viel Zeit, Mühe, Opfer, die man besser verwerten könnte, an Werke verschwendet werden, die es nicht verdienen. Es muß ja nicht jeder ein Komponist sein, der heute komponiert und aufführt; kaum ist er 14 Tage tot, oder von seiner Stelle weg, ist er vergessen — kein Mensch führt ihn mehr auf!! *Vestigia terrent!* Bedenket es wohl! Nach einer Äußerung

Digitized by Google

Witts zu schließen (Fl. Bl. III. p. 94 Note) legt er das Hauptgewicht seiner Tätigkeit nicht auf das Komponieren, sondern auf das „Agitieren". Freilich sind ihm seine Kompositionen ein Hauptmittel zu agitieren.

Der alte Wiener Musikalmanach vom Jahre 1796 enthält folgende Stelle: „In Böhmen war es vormals Sitte und Schulmeisterspflicht, daß der Vorsteher der Schule alle Jahre eine neue Messe selbst verfaßte, und wenn er diesen eingeführten Brauch versäumte, für einen Pfuscher angesehen ward." Man kann sich denken, was dabei herauskam, wenn jeder derselben in der Angst, sonst für einen Pfuscher gehalten zu werden, darauf los verfaßte! „Und die Leichtigkeit, Mozart und Haydn in äußerlichen Wendungen und Phrasen nachzuahmen, brachte das Unheil auf den Gipfel," sagt Ambros. Heutzutage aber ist es ganz dasselbe: es schreibt jeder „für seinen Chor" d. h. „leicht", aber leider „leicht" in doppeltem Sinne. Nun bitte ich aber, nur die eine Frage aufrichtig, nicht in Selbsttäuschung zu beantworten: Habt ihr schon auf jemand mit solchen „leichten" Sachen Eindruck gemacht? Oder habt ihr, wenn ihr a la Diabelli, Kempter etc. komponiert, bloß auf die Sinnlichkeit Eindruck gemacht, was noch schlimmer ist? Wozu demnach komponieren?

Unsere Lage ist also durch diese Komponisten eine sehr kritische und schlimme Lage und sie kann erst besser werden, wenn man seinen größten Ruhm nicht in das Hinschreiben „leichter Kirchenmusik" setzt, sondern in das Sichausbilden als tüchtiger Dirigent, der mit seinem Chor wirklich „gediegene" (nicht bloß „leichte") Werke entsprechend zur Aufführung bringen kann! Kurz: Wir bräuchten mehr tüchtige Chorregenten! Da hat mir einmal ein „Komponist" eine Reihe von Stücken zugesendet (es war die Autographie derselben schon beschlossen), ich solle die Dedikation annehmen. Ich dankte, antwortete: der Inhalt sollte mehr vertieft werden und ähnlich. Die Sachen erschienen acht Tage darauf und waren einem andern dediziert. In allen Zeitungen erschienen die herrlichsten Berichte etc. etc. Das Geschäft schien gut zu gehen, denn kaum waren wieder 8 Tage vorüber, so erschien vom Autographen eines Nachmittags um 2 Uhr persönlich überbracht eine neue Sammlung mit Dedikation. Ich wollte der guten Sache dienen, weil ich die Publikation offenbar nicht aufhalten konnte, korrigierte an 3 Nummern etwa zwei Stunden herum, konnte aber wegen Berufsgeschäften nicht fortfahren bis nächsten Morgen (8 Uhr) darauf. Kaum hatte ich die Stücke wieder zur Hand genommen, so erschien der Autograph, forderte die Sachen zurück, „er müsse zur Stunde die Arbeit beginnen." Ich schrieb also an den Autor einen Brief, worin ich ihm den Hergang erzählte und beiläufig damit schloß, „daß ich mit solcher Fabrikation nichts zu tun haben wolle." — Das machte aber nichts. Der Autor veröffentlicht ein „leichtes" Werk um das andere, alle Blätter sind voll seines Ruhmes, seine Kollegen sind in voller Tätigkeit und Pfarrer und Kirchenverwaltungen geben ihr schönes Geld aus für .... Es ist eine alte Geschichte und doch ist sie ewig neu und wem sie just passiert, dem bricht das ..... entzwei!

Nun haben wir auch mehrere recht gute Komponisten! Die setzen sich hin und komponieren prächtig, aber sie bekommen entweder keinen Verleger, oder kein Honorar, und wenn auch dieses, so hat der Verleger Schaden, weil er höchstens, wenn es gut geht, 100 Exemplare absetzt, und somit nimmt er ein zweites Mal nichts mehr. Woher nun dieses? Wir haben keine Chöre, welche fähig sind, tiefer gedachte (wenn auch nicht schwere) Werke aufzuführen und gerade diese Komponisten sind es, welche andern sagen und zeigen könnten, so und so müßt ihr es machen, das Tempo so nehmen, so betonen, damit es recht wird. Aber das will man nicht! Es ist freilich bequemer zu komponieren als zu unterrichten. Da schreibt mir jemand: „Das Werk, das ich ediert habe, wird in meiner Gegend freilich keinen Absatz finden, ich verlasse mich dabei auf Sie!" *O sancta simplicitas!* Ich kann den Absatz eines Werkes (einige wenige Exemplare abgerechnet) weder fördern noch hindern. Ich will euch Komponisten aber sagen, wie ein Werk guten Absatz findet. Da ist z. B. der „Regensburger Liederkranz" ganz ausgezeichnet gegangen und der Verleger hat ein wahrhaft glänzendes Geschäft gemacht. Warum? Es sitzen vier beisammen und probieren ein Lied; siehe, es geht passabel und es gefällt. Und andere hören das Lied und wollen die Sammlung auch haben, „das könnten wir ja auch zusammenbringen" etc. Seht, das

Digitized by Google

ist der einzige Weg! Die Leute müssen etwas kennen lernen und praktikabel finden. Wenn also der gedachte Herr gemeint hat, ich solle ihm den Absatz vermitteln, so heißt das soviel als: Gehe hin zu allen Cäcilienkonferenzen, überhaupt wo viele Beteiligte beisammen sind, laß meine Sachen singen, dirigiere sie exzellent, wähle so aus, daß alle Mut auf die Sammlung kriegen etc.! Nun haben sie in jener Gegend „Cäcilianer" zu hunderten, sie dürften nur die Provinz auf und abziehen, Konferenzen halten und Proben — so müßte das Werk gehen, denn es ist gut —; nun aber ist jener Verein tot, d. h. er hält keine Konferenzen, die Vorstände agitieren nicht, und somit bleibt auch das Werk wie Blei auf dem Lager trotz aller Empfehlungen. Euere Schuld, euere größte Schuld! Seht, das ist der große Vorteil des Vereines, man hat ein Recht innerhalb desselben fürs Gute zu agitieren, durch persönliche Tätigkeit, durch das lebendige Wort einzugreifen. Bis in die neueste Zeit ist für die Reform ein falscher Weg (Ausnahmen abgerechnet) eingeschlagen worden, es war der Weg des Papiers, nicht der Weg der Taten! Man hat ediert, schön und gut ediert, komponiert, schön komponiert, aber keine Chöre dafür geschaffen. Das überläßt man dem lieben Gott, wofür wäre er da, und Hrn. . . . ., wofür empfinge er so große . . . .? Da sagen nun die guten Komponisten, man solle gegen die *„moles rudis et indigesta"* das kritische Messer schärfer schleifen! Sehr wahr! Aber nach eueren Kompositionen fragt doch niemand, weil ihr die Chöre nicht bildet, die sie nicht verderben! Man muß also bei der *„moles . ."* bleiben. (Vgl. Fl. Bl. V. p. 26 f.)

Ich wiederhole die große Lehre, welche die Geschichte gibt: Die Tradition, Mozarts, Spontinis Opern aufzuführen ist verloren, man kann die Freischütz-Ouverture nicht mehr dirigieren, geschweige Beethovens Symphonien, und dies, obwohl diese Männer ihre Zeit selbst in ihre Werke eingeführt haben! Was wird den modernen Kirchenkomponisten geschehen, die gar nicht daran denken, daß sie in ihre Werke selbst einzuführen hätten! Und wenn sie daran denken, so ist es jedem Chorregenten lieber, daß er das Werk verdirbt, als daß er dem Komponisten den Direktionsstab abtritt! Denn es wäre ja ein völliger Verlust seiner Ehre, wenn er einen andern an seinen Platz ließe! Während man es in der Oper für selbstverständlich hält, daß der Komponist sein Werk selbst einstudiere und auch die höchst gestellten K. K. Hofkapellmeister es als natürlich ansehen, daß des Komponisten Wille und Direktion allein gelte, würde so ein Kirchenmusik-Taktschläger es für eine Schande ansehen, einen Komponisten einzuladen, ja auch nur zu fragen: In welchem Tempo ist das Werk zu nehmen, wie aufzufassen? *Fiat justitia, pereat mundus!*

Also die Geschichte sagt: Mag ein Komponist C. G., B. M., J. E. H. oder F. W. heißen, ihre Werke sind im voraus tot, wenn sie nicht Agitatoren, und zwar geniale, sind oder finden, welche die Chöre für ihre Werke schaffen und diese in ihren Geist einführen! Wollen sie aber gar auch in der Zukunft leben, so müssen sie eine ganze Schule für ihre Werke gründen! Täuschet euch nicht, ihr armen tüchtigen Komponisten, wenn ihr mir nicht folget, handelt es sich höchstens um einen höheren oder geringeren Grad der Verballhornung euerer Werke! Ihr seid und bleibet tot!

Da hat vor kurzem ein K. Hofkapellmeister seine großen kirchlichen Vokalwerke an einen Verleger eingesendet. Ich sah die Werke nicht, aber der Verleger richtete die Frage an mich: Wieviel Chöre können und werden 8stimmige Vokalmessen und *Miserere* aufführen? Ich antwortete: „Die Chöre in Regensburg führen fast nur alte auf; dann ist außer dem eigenen Chore des Komponisten vielleicht der Riedelsche Verein in Leipzig, der Domchor in Berlin und noch etliche andere so gefällig, aber weiter weiß ich nichts!" „„In Köln, Mainz, Münster?"" „In der Kirche kann keine Rede sein." „„Der Komponist versichert aber ausdrücklich, er habe für die Kirche, nicht fürs Konzert geschrieben."" „Ich glaube es, aber die Kirchenchöre an diesen drei Orten tun es nicht." Die Werke sind erschienen, das andere weiß der Verleger!

Ja, Herr Hofkapellmeister, will man in weitere Kreise dringen, dann muß man zur *„moles rudis et indigesta"* herabsteigen und im saueren Schweiß des Angesichts daraus einen flammenden Künstlerchor machen!

Fassen wir das bisher Gesagte zusammen! 1) Der Allgemeine Deutsche Cäcilienverein und ihm Leben einhauchen ist wichtiger als jede andere Tätigkeit; man soll

Digitized by Google

natürlich das Komponieren nicht unterlassen, wenn man Meister ist und Beruf hat; aber das andere ist wichtiger! 2) Jeder, der kann, werde ein „Agitator" in seiner Weise und Sphäre! Ohne die treibende Kraft bleibt jeder Bezirksverein eine *„moles rudis et indigesta"*. 3) Die Mitglieder mögen sich um einen Agitator recht scharen und sich die Mühen und Opfer, die der Verein auferlegt, nicht reuen lassen.

Man hat Fr. Witt angegriffen, weil er in seinen Blättern den „Vereinsnachrichten" und den „Stimmen aus der Presse über die 2. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins" so viel Raum geschenkt hat. Bei Vernünftigen braucht sein Verfahren, selbst wenn er des Guten zu viel getan hätte, keine Verteidigung. Der Schreiber dieser Zeilen findet die Hauptaufgabe einer periodischen Zeitschrift darin, die Tatsachen zu konstatieren, die Zustände etc. Es kann nur sekundäre Aufgabe sein, etwa Teile der Harmonie- oder Kontrapunktlehre, der Liturgie und ähnliches zu besprechen oder darüber zu belehren. Das geschieht deswegen viel besser in Büchern, weil dort die ganze Lehre in ihrem Zusammenhange dargestellt werden kann, hier aber nur bruchstückweise. Es ist eine sekundäre Aufgabe, sage ich; man darf sie nicht ganz vernachlässigen, aber auch nicht allein herrschen lassen. Deshalb halte ich z. B. die Vereinsnachrichten, weil sie Taten berichten, für wichtiger als die schönsten Artikel, weil diese bloß Worte sind! Schöne Worte, Bücher, Belehrungen hatten wir seit Dezennien! Dadurch kann wohl mancher begeistert werden, wenn er aber seine Begeisterung nicht in Taten umsetzt, ist alles wie zuvor. Darum ist auch eine einzige gut geleitete Probe mehr als der schönste Artikel, eine einzige tüchtige Aufführung mehr, als ein ganzer Jahrgang einer jeden Zeitschrift für kath. Kirchenmusik, wenn letztere bloß Leser, nicht Vollbringer hat!

Darum werden die „Vereinsnachrichten" nie zuviel, wenn sie auch manchmal, unbeschadet des Inhalts, in bündigerer Form eingesendet werden. Deswegen ist Gewicht zu legen auf die „Stimmen in der Presse" über die 2. Generalversammlung des Vereins, weil der große Eindruck, den eine Tatsache hervorgebracht, zu konstatieren war.

Man hat bisher auf die Wichtigkeit und die Eigenschaften eines guten Dirigenten viel zuwenig geachtet, also auch um ihre Ausbildung sich viel zuwenig gekümmert. Und doch hängt von guten Dirigenten alles ab. Glaubet es endlich, daß unter den Händen eines ungeschickten Chorregenten jede Gattung von Kirchenmusik zugrunde geht, verwildert, roh, geistlos gesungen und gespielt wird. Ein . . . sagte mir einst: Es ist unglaublich, ja geradezu gräßlich, was ich für einen Gesang bei meinen Visitationen etc. anhören muß. Ob ihm aber je die Frage in den Sinn gekommen: Was kann ich tun, wie ist es anzufangen, um zu ändern, bezweifle ich, weil ich von einer Tat oder auch nur einer papiernen Weisung nichts erfahren konnte. Ein Bischof (ich will als *enfant terrible* reden) rief einst, als ihm die Zustände der Kirchenmusik dargelegt wurden, aus: Wenn nur unter uns Bischöfen ein einziger wäre, der so viel von der Musik verstände, als der Bischof v. M. von der Architektur! . . . . . Ich enthalte mich der Bemerkungen zu diesem unwillkürlichen Ausrufe. Nur möchte ich hinzusetzen: Wenn man nur einmal die tüchtigen Dirigenten protegieren und ihre Heranbildung fördern wollte. Man hält es für etwas, wenn jemand ein Komponist, ein Musikschriftsteller, aber für wenig, wenn er ein Meister des Dirigierens ist.

Arme Sänger! ihr fühlt es besser, was es um einen tüchtigen Dirigenten ist.[1]) Es geht euch wie einer Armee, die augenblicklich die Unsicherheit und Unklarheit fühlt, mit welcher ihr Feldherr sie leitet. Das wunderbare Vertrauen, mit welchem die Soldaten auf einen Blücher, Napoleon I., Julius Cäsar etc. blickten, wiederholt sich in ähnlicher Weise bei Chören tüchtigen Dirigenten gegenüber. Doch vielleicht findet man diese Vergleichung zu — stolz; ich wähle eine andere, die man auch den „Musikanten" gestatten kann: Wie ein kühnes mutiges Pferd augenblicklich die Tüchtigkeit seines Reiters fühlt, so erkennt ein Chor sofort, ob ein Dirigent seiner Aufgabe gewachsen ist.

Gute Dirigenten werden die schwächsten Chöre dahin bringen, daß sie zum Entzücken singen. Die Leistungen eines Chores sind der Gradmesser der Tüchtigkeit eines

[1]) Schon Oken hat gemeint, die größte Anstrengung des Geistes forderten zwei Geschäfte: Das eines Feldherrn und eines genialen Dirigenten und Komponisten.

Digitized by Google

Direktors. Ich wiederhole Proskes Wort: „Auch wenn die metronomischen Grade, die Signaturen sämtlich in dem einen Falle wie in dem andern treu eingehalten werden, doch — wie grundverschieden die Produktion . . . Ein und dasselbe Orchester, ein und derselbe Sängerchor ist nicht wiederzuerkennen, wenn er von einer mangelhaften zu einer meisterhaften Direktion übergeht!“

Man legt zu wenig Gewicht darauf, ein tüchtiger Dirigent zu werden. Man bildet sich ein bißchen in der Technik aus, man lernt im günstigsten Falle Partitur lesen (und das können unter 100 Chorregenten 99 nicht), man bildet sich aber nicht weiter, nicht gründlicher.

Als R. Wagners „Rheingold“ zu ersten Male aufgeführt wurde, waren Kapellmeister, die die Oper hören und studieren wollten, bis aus London, Kopenhagen etc. zugegen, die eigens zugereist waren! Wenn unter meinen Lesern einer ist, der ein tüchtiger Dirigent werden will, der lasse es sich nicht gereuen, wenigstens ein halbes Jahr einen „Meister des Dirigierens“ zu beobachten. Wer das je getan, weiß, was das bedeutet für das Lernen und für das Leben!

Der Schreiber dieser Zeilen hat wenig Hoffnung, daß sich die Kirchenmusik trotz aller Bemühungen einiger aus dem Staube erhebe, die Gleichgültigkeit, die Ungunst der Zeit ist groß. Doch — *quis sicut Dominus Deus noster, ... de stercore erigens pauperem ut collocet eum cum principibus* etc. (Ps. 112, 5 f.)? Ja, er allein kann „aus Steinen Kinder Abrahams machen“ — er allein kann uns „die Männer erwecken nach seinem Herzen“, auf daß das irdische Jerusalem ein Abbild des himmlischen werde, wo (nach Dantes „*Paradiso*“ 12. Gesang) ertönet

„Gesang, der also unsere Musen, unsre
Sirenen in den süßen Himmelsflöten besiegt,
Als erster Glanz den, der zurückstrahlt!“

Erinnerungen an Dr. Fr. Xav. Haberl †.

Von Geistl. Rat Kl. Bachstefel, Domkapellmeister, Passau.

Tiefes Weh durchzitterte so manches Herz, als sich jüngst die bittere Kunde verbreitete: Prälat Dr. Haberl ist gestorben. Wohl kam die herbe Botschaft von seinem Tode nicht mehr ganz unerwartet, aber sie kam großes Leid erweckend. Unsagbarer Schmerz erfüllte die Brust des Schreibers dieser Zeilen, als er am Feste Mariä Geburt um ½5 Uhr abends in Regensburg am Eingange zur Kirchenmusikschule im Schatten der Cäcilienkirche und der an diese grenzenden Parkanlage — alles stumme Zeugen der Tatkraft und der Schaffenslust des großen, vielberühmten Toten — unter dem ergreifenden Gesange des „*De profundis*“ und des Trauer weckenden Geläutes der Kirchenglocken die Aussegnung der irdischen Überreste seines einstigen Lehrers beiwohnte und hierauf durch langgestreckte, dicht vom Volk besetzte Straßen den Verblichenen zur letzten Ruhestätte geleitete. Ausgeschlagen hat ein Herz, daß so glühend Gott und seine heilige Kirche liebte, entschwebt der Welt ist nun ein Riesengeist, der so stark, so zielbewußt und rastlos schaffend stets zu Ende führte, was nur immer gut und schön, was Gottes Ehre mehren, den Menschen nützen, frommen konnte. Männer wie der verstorbene Prälat Dr. Haberl, dessen Wissenschaft und Geistesgröße rückhaltlose Anerkennung fand bei den Gelehrten — nicht bloß in dem engeren Wirkungskreise seiner Stadt, nicht bloß im bayerischen, im deutschen Vaterlande, sondern auf dem ganzen Kontinente, ja weit darüber hinaus sogar in fremden Weltteilen — dessen Fleiß und Tätigkeit in ungezählten literarischen Erzeugnissen sich ebensoviele unvergängliche Denkmäler gesetzt, dessen Wagemut und Tatendrang Organisationen in die Welt gesetzt und Ideen verkörpert hat, welche dauernder als Erz, der Mit- und Nachwelt Bewunderung abgezwungen haben, dessen Seelenadel auch Verachtung und Verneinung jahrelangen Strebens ertragen und auf liebgewonnene, treu verfochtene Meinungen verzichten konnte, sobald ein höherer Wille solches Opfer forderte; — solche Männer sind fürwahr Jahrhundertmenschen, die wir nicht allzu häufig antreffen. Solche Männer leben unvergänglich in der Erinnerung fort, durch ihre Werke immerdar sich unserem Geiste, unseren Augen zeigend, mag auch längst die Hülle, in der sie sichtbar unter uns geweilt, in Staub zerfallen sein. Daß mit diesen Worten nicht zuviel gesagt, mag aus nachstehender Lebensskizze des Verewigten ersehen werden.

Jugend- und Studienjahre.

Welches war denn eigentlich das Feld, das Dr. Haberl bebaute, das er in redlichem Schweiße seines Angesichtes so eifrig bestellt, so mühevoll bearbeitet, rastlos früh und spät, und das für ihn und tausend andere so viel herrliche Früchte trug und reichen Segen brachte? Es war die himmlische Musik, es war die kirchliche Tonkunst. Gottes Ehre zu mehren durch würdigen Gesang beim heiligen Opfer, durch Vermittlung himmlischer Harmonien auch die Menschen aufwärts zu

Digitized by Google

ziehen zum Himmel, das war die Aufgabe, welche die göttliche Vorsehung unserem Toten auf Erden zu erfüllen aufgetragen, das die Bahn, die sie ihm zum Wandeln durch das Leben vorgezeichnet hat. Und Prälat Haberl hat diese Aufgabe sicher erfaßt, treu und voll gelöst, ist diese seine Lebensbahn gelaufen wie ein Riese, nie vom rechten Weg weichend, weder rechts noch links,

Geboren am 12. April 1840 zu Oberellenbach in Niederbayern als Sohn eines Volksschullehrers, bekundete der talentierte Knabe frühzeitig herrliche Anlagen zur Musik, welche in den ersten Jahren der eigene Vater nach Kräften förderte. Als dieser, unterdessen von Oberellenbach nach Dommelstadl bei Passau versetzt, leider schon in einem Alter von 44 Jahren (am 25. Febr. 1851) starb, siedelte die Mutter mit dem elfjährigen Knaben nach Passau über, um ihn dort als Zögling der Bischöflichen Knabenseminare St. Max und St. Valentin seine Gymnasialstudien und hierauf als Alumnus des Bischöflichen Klerikalseminars St. Stephan seine philosophischen und theologischen Studien absolvieren zu lassen. Während dieser zwölfjährigen Studienzeit (1850—1862) — in welch letzterem Jahre Haberl am 12. August die heilige Priesterweihe empfing — hatte der lebhafte, hochbegabte Jüngling das Glück, neben unentgeltlichem Unterrichte im Gesange, Klavier- und Orgelspiele auch die frommen und idealen Unterweisungen über Wesen und Beschaffenheit wahrer, echter kirchlicher Musik von seinem für Musik im allgemeinen und für kirchliche Tonkunst im besonderen hochbegeisterten Seminar-Regens und Domkapitular Innozenz Mich. Miller zu empfangen. Noch tiefgründiger waren die Belehrungen, durch welche unser jugendlicher Kirchenmusiker Haberl von seinem ebenso energischen als aszetischen und von den höchsten Idealen beseelten großen Bischofe Heinrich II. von Hofstätter mit gewaltigem Geistesfluge in das Verständnis und richtige Erfassen der Erhabenheit, der hohen Keuschheit und himmlischen Schönheit des Chorales und der von keinem Weltschmerze und schmachtenden Chroma angekränkelten diatonischen Harmonien der klassischen Tonwerke des 16. Jahrhunderts eingeführt wurde. Eine seltene außerordentliche Gunst und Gnade für unser wahres Sonntagskind. Bischof Heinrich, der mit Joh. Gg. Mettenleiter, dem gründlichen Choralkenner und kirchenmusikalischen Regenerator, in besonders innigem Verkehre stand, wußte seine eigene hohe Begeisterung für den Choral und für die klassische Polyphonie im Palestrinastil durch Wort und Schrift und Tat, wo und wie immer sich Gelegenheit hiezu ergab, auch bei allen denen zu wecken und zu hellen Flammen anzufachen, die ihm näher standen. In ganz hervorragendem Maße war dies der Fall bei seinem Zöglinge und Alumnus Haberl, den er sich als besonderes Werkzeug für die *Musica sacra* auserwählte und in der Kirchenmusik wohlunterrichtet und ausgebildet zur Pflege derselben verwendet wissen wollte. Rührend sind in den Domchorarchiven die *„Annotationes"* zu lesen, die Haberl als junger Theologe und Musiklehrer an den bischöflichen Seminarien niederschrieb und aus denen uns das Echo der geistvollen Unterweisungen und sublimen Gedanken seines hohen bischöflichen Beraters und Gönners entgegenhallt. Die ersten Ansätze und Keime aller späteren, weit ausgreifenden und fruchtbringenden Wirksamkeit Haberls als Dirigent, Lehrer, als Schriftsteller, als Forscher, als Organisator, nicht zu vergessen selbstverständlich als Seelsorger, sind alle schon in den Jahren seines Aufenthaltes in den Seminarien zu Passau zu finden. Hier in der Stille bildete sich das Talent Haberls. Bischof Heinrich wies ihm Weg und Richtung und Gott gab das Gedeihen. So war die glänzende Zukunft Haberls, seine hohe kirchenmusikalische Bedeutung und Wirksamkeit aufs beste vorbereitet und inauguriert. Haberl erkannte das sehr wohl und suchte deshalb, so oft er in späteren Tagen nach Passau kam, regelmäßig im Dome das Grab des hochseligen Bischofes Heinrich auf, „um für seinen größten Wohltäter ein paar Vaterunser zu beten", wie er zu sagen pflegte.

Der Dirigent.

Prälat Dr. Haberl war ein kühner und schneidiger Dirigent. „Früh übt sich, was ein Meister werden will." Schon als 18jähriger Seminarist und Schüler der Oberklasse des Gymnasiums machte er sich mit einer Anzahl sangeskundiger Mitschüler an die Einstudierung der bekannten 5stimmigen Messe Orlandos *„Qual donna"*. Insgeheim wurde in den Freizeiten mehrere Monate lang an der Komposition gelernt und geprobt. Endlich am Lichtmeßtage, den 2. Februar 1858, also zu einer Zeit, wo mit ganz wenigen Ausnahmen noch allenthalben in bezug auf Choral und die ihm am nächsten stehende altklassische Polyphonie tiefe Finsternis über den Kirchenchören ausgebreitet lag, wagte sich die jugendliche Schar im Dome zu Passau bei einem Pontifikalamte an die Öffentlichkeit. „Dem Mutigen ist das Glück hold." Das Unternehmen gelang. Der Erfolg des kühnen Wagnisses unseres jugendlichen Dirigenten Haberl war ein durchschlagender. Die Geschichte des Passauer Domchores hatte ein bedeutsames Ereignis mehr zu verzeichnen. Eine Wiederholung der Messe nach drei Wochen hatte in Nummer 56 der „Donau-Zeitung" vom 25. April 1858 nachstehenden Artikel zur Folge: „X. Passau, 24. Februar. Ich komme soeben aus der Kathedrale, wo der 18. Jahrestag der Konsekration des Hochwürdigsten Herrn Bischofes Heinrich mit einem solennen Amte gefeiert wurde. Hiebei führten die Zöglinge des Bischöflichen Knabenseminars eine Messe aus der Sammlung des Dr. Proske mit fast durchgehends überraschender Präzision aus. Ich kann nicht verhehlen, daß diese Musik (sie ist, wie man mir sagte, von Orlando di Lasso) auf mich einen sehr erhebenden Eindruck gemacht hat. Es ist, wenn man dieselbe mit unserer sonstigen rauschenden, nur zu sehr verweltlichen Kirchenmusik betrachtet, als sähe man sich in eine andere Welt versetzt, wo aus geweihterem und erhabenerem Munde das Lob Gottes gesungen wird. Da Passau an musikalischen Kräften nicht Mangel leidet und auch nicht gesagt werden kann, daß sich kein Sinn für Religion in der Bevölkerung dieser Stadt finde, so kann ich nicht umhin, den Wunsch auszudrücken, daß man dieser erhabenen und erhebenden Musik mehr Aufmerksamkeit schenke und derselben auf den Chören anderer Kirchen Eingang verschaffe. Gewiß wird durch dieselbe manches Herz zur Andacht entflammt werden: der religiöse Sinn wird somit in diesem Falle nur gewinnen."

Digitized by Google

Nach dem ersten glücklichen Debüt mit dieser Messe Orlandos brachte Haberl in rascher Folge, namentlich in seiner Eigenschaft als Seminar-Musikpräfekt vom Jahre 1862 bis zu seinem im Jahre 1867 behufs weiterer Studien erfolgten Weggange nach Rom eine ganz stattliche Reihe herrlicher klassischer Tonwerke teils aus der von Dr. Proske edierten *Musica divina*, teils abschriftlich aus des letzteren wertvoller Bibliothek, in der hohen Domkirche zur Aufführung. „Es wuchs der Mann mit seinen höheren Zwecken." Die Sänger alle, die Haberl unter seinem Taktstocke vereinigte, hingen mit einer seltenen Begeisterung und beispiellosen Hingabe an ihrem unternehmenden, feinfühligen Dirigenten und erzählen, soweit sie noch leben, immer gern von jenen Tagen der neu angebrochenen Ära auf dem Gebiete der Kirchenmusik im Dome zu Passau als von einer großen herrlichen Zeit. Nebst der kirchlichen Musik machte Haberl als Seminar-Musikpräfekt in Passau die Zöglinge auch mit guter profaner Gesangsmusik bekannt, wozu die sonntäglichen Abendunterhaltungen der Seminaristen und ab und zu festliche Gelegenheiten wie Jubiläen, Namenstagsfeiern und dergleichen reichlichen Anlaß gaben. Bei solchen Festen zierten stets Chöre aus Psalmen und Oratorien von Mendelssohn, Händel, Haydn und anderen Klassikern die Programme, welche unter seiner Leitung die gleiche geistreiche, feinfühlige Interpretation fanden, wie die kirchlichen Tonwerke.

Nach solcher Vorschule darf es nicht Wunder nehmen, daß Haberl im Jahre 1871 nach seiner Rückkehr aus Rom und nach seiner Übersiedlung von Passau nach Regensburg ausersehen wurde, hier in seiner neuen Heimat aus der Hand des großen, verdienstvollen Domkapellmeisters Joseph Schrems den Taktstock zu übernehmen und 10 Jahre lang bis 1882 ruhm- und glanzvoll zu führen. Von letzterer Zeit ab forderte die ausgedehnte, immer weiter ausgreifende schriftstellerische Tätigkeit gebieterisch alle Kräfte ausschließlich hierauf zu konzentrieren. Als Domkapellmeister von Regensburg hatte Haberl auch die mühevolle, schwere Aufgabe, den musikalischen Teil von zwei Generalversammlungen des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins zu übernehmen, den der 5. im Jahre 1874 in Regensburg, und den der 6. im Jahre 1876 in Graz in Steiermark, dazu auch noch den der 1. Diözesanvereinsversammlung in Regensburg 1879, welche nahezu einer Generalversammlung gleichkam.

Alle diese Veranstaltungen boten F. X. Haberl reichste Gelegenheit, als Dirigent immer neuen Ruhm und neue Lorbeeren einzuheimsen. Man lese nur die jeweiligen Berichte hierüber nach in den betreffenden Jahrgängen der Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik. Die Kunst des Dirigierens zeigte Haberl indes nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch, niedergelegt in verschiedenen Artikeln in den von ihm redigierten Musikzeitschriften. Dieselben geben strebsamen Chorregenten so manche schätzenswerte Fingerzeige, verraten so manche geheime Vorteile, ohne deren Kenntnisse langwieriges, unsicheres Herumtasten und Irregehen kaum vermeidlich scheint.

Der Lehrer.

Frühzeitig schon hatte Haberl das Vertrauen seines Bischofes Heinrich von Passau, wie wir bereits des näheren geschildert, zum Musiklehrer bestimmt. Besondere Studien in der Musik, im Chorale und in der älteren klassischen Kirchenmusikliteratur, denen der Verblichene mit großem Fleiße und freudigster Hingebung schon als Alumnus und mehr noch nach seiner Priesterweihe als Musikpräfekt sich widmete, befähigten ihn in ganz hervorragender Weise zur Erzielung eines würdigen Kirchengesanges auf dem Chore sowohl als auch am Altare den Seminaristen und Alumnen den ersprießlichsten Unterricht im Chorale wie im polyphonen Gesange zu erteilen. Die Früchte seiner diesbezüglichen Studien und der während der ersten Lehrjahre nach dem Sprüchworte: „Durch Lehren lernt man," gemachten Erfahrungen legte er nieder in seinen beiden ersten literarischen Publikationen „Anweisung zum harmonischen Kirchengesange" (1864) und *„Magister choralis"* oder „Theoretisch-praktische Anweisung für den Choralgesang" (1865). Beide Werkchen leisteten für die Hand seiner Schüler treffliche Dienste. Das Choralhandbuch *„Magister choralis"* machte vielfach verbessert 12 Auflagen notwendig und hat durch französische, englische, italienische und polnische Übersetzungen weiteste Verbreitung gefunden, in allen zivilisierten Staaten Haberl als tüchtigen Lehrer bekannt machend.

Hier in der allerersten Periode musikalischer Lehrtätigkeit treten uns bereits zwei sehr charakteristische Züge im Lebensbilde Haberls deutlich vor Augen: einmal das von Liebe zur Wissenschaft und hohem pädagogischem Verständnisse zeugende Bestreben, das mündliche Wort durch geeignete Lehr- und Hilfsmittel zu ergänzen und zu unterstützen; dann zweitens: alles durch eifrige Forschung Aufgedeckte, durch fleißiges Suchen Gefundene zweckentsprechend zu verwerten und der Allgemeinheit zugänglich, großen Zielen dienstbar zu machen. Eine unmittelbare Folge des ersten Charakterzuges war die große Vorliebe und Begeisterung und das hohe Interesse Haberls für Bibliotheken. Schon als Seminarmusikpräfekt zu Passau gründete er durch die Munifizenz Bischofs Heinrich eine sehr wertvolle Musikbibliothek in theoretischen und praktischen Werken, brachte in der Folge ganze Jahre in den Bibliotheken Roms und Italiens zu, entfaltete die größte Sorge und das regste Interesse für die berühmte Proskesche Musikbibliothek und schuf als letztes großes Werk seines Lebens mit einem Kostenaufwande von 25000 Mark den nach jeder Richtung hin mustergültigen, herrlichen Bau für seine eigene kostbare Bibliothek im Garten seiner Musikschule. Was er an praktischen Einrichtungen für derartige Räumlichkeiten nur irgendwo erspähen und entdecken konnte, das verwertete sein kluger Sinn am eigenen Bibliothekbau. Etwas eigenartiges in dieser Beziehung sind die auf Eisenrollen laufenden Schränke und Regale, welche zur Platzgewinnung die Stellagen unmittelbar aneinandergereiht gestatten und doch zu jedem einzelnen Fache Zutritt ermöglichen. Haberl entdeckte diese Einrichtung in London, wie er dem Schreiber dieser Zeilen noch am vergangenen 22. Juli erzählte.

Digitized by Google

Eine unmittelbare Folge des zweiten Charakterzuges Haberls als Lehrer, nämlich die Resultate einer Forschungen und Erfahrungen der breiten Öffentlichkeit, dem allgemeinen Besten zu vermitteln, war seine schriftstellerische Tätigkeit, in welcher uns eine enorme Arbeitskraft, eine staunenswerte Schaffenslust, ein unermüdlicher Bienenfleiß entgegentritt, gepaart mit Schärfe und Sicherheit des Urteils, Gewandtheit und geistvoller Würze in der Darstellung und Formvollendung in der Diktion.

Der Forscher und Gelehrte.

Angesichts der schon in der ersten Zeit der Berufstätigkeit geschilderten kühnen Anläufe darf es uns nicht wundernehmen, wenn der mächtige Tatendrang, die große, mehr und mehr sich steigende Unternehmungslust, welche Haberl beseelte und welche ihn schon als jungen Präfekten während der Ferienzeit aus Wißbegierde an die Gestade der Nordsee führte, das Arbeitsfeld in Passau auf die Dauer zu eng begrenzt fand, zumal die stark und reichlich vorhandenen absolutistischen Allüren Bischofs Heinrich und die selbstbewußte, zur Bestimmung eigener Lebenswege angelegte Persönlichkeit Haberls, die es verschmähte, ausgetretene Geleise zu wandeln, auf die Dauer ein friedliches Zusammenarbeiten nicht leicht möglich erscheinen ließen. Einem Schmetterlinge gleich, der entschlüpfend seiner Puppenhülle, kühn und munter in die weiten Lüfte entschwebt, verließ Haberl voll Wissensdurst und voll von großen Plänen 1867 Passau und zog frohgemut nach Süden hin ins klassische Land Italien, nachdem er 5 Jahre lang als Seminar-Musikpräfekt, Chorallehrer und stellvertretender Domchordirigent manch kostbares Samenkorn, das in der Zukunft erst zu herrlichen Blüten und Früchten sich entwickeln sollte, in Geist und Herzen seiner Schüler gesenkt hatte, wie auch beim Schreiber dieser Zeilen, der, nur 10 Jahre jünger als sein Lehrer, während der ersten 4 Jahre seiner Gymnasialstudien von 1863—1867 vom Verstorbenen mit besonderer Gunst und Sorgfalt unterrichtet, verlässige Bahnen im Reiche der edlen Musika geführt und mit sicherm Reisepasse für das ganze künftige musikalische Leben ausgerüstet wurde.

Während des 3jährigen Aufenthaltes in Italien und in der ewigen Stadt, 1867—1870, machte Haberl, nach allen Richtungen hin die kostbaren und reichen Schätze in den Archiven und Bibliotheken Roms und anderer Städte ausbeutend, ausgedehnte, bibliographische Studien, voll und ganz in diesem Zeitraume zum Musikgelehrten ausreifend. Die Stellung als Maëstro in der Anima in Rom verschaffte ihm die notwendigen Subsistenzmittel für den Aufenthalt in der ewigen Stadt. In diese Zeit fällt der Beginn jener wichtigen, Jahrzehnte lang andauernden Gelehrtentätigkeit Haberls, welche ihn zum Mittelpunkte einer gewaltigen Bewegung machte, die ihm viel Freud', und auch viel Leid, die ihm manch heiteren Sonnenblick, doch auch manch tiefe Sturmesnacht gebracht. Gemeint ist die Choralbewegung, die ja in all ihren Phasen hinreichend bekannt ist und hier nicht näher erörtert werden soll. Haberl ertrug die Anullierung seines Werkes, das ihm eine Tätigkeit und Arbeit von mehr als 30 Jahren gekostet hatte, mit stiller Resignation, ja mit Gehorsam.

Der Organisator und Seelsorger.

Nach der Rückkehr von Rom im Jahre 1870 nahm Haberl dauernden Aufenthalt in Regensburg, hier wie in seinen früheren Wirkungskreisen alle Kräfte einsetzend im Dienste der heiligen Cäcilia zum Besten der kirchlichen Musik. Er schaffte mit staunenswertem Geschicke und seltenem Glücke. *„Labore et constantia"* — „in Arbeit und Beharrlichkeit" — eine beliebte Devise des Verlebten — ist in Wahrheit auch so recht eigentlich die Signatur seines ganzes Lebens.

Wie bereits weiter oben ausgeführt, bekleidete Prälat Dr. Haberl in den Jahren 1871—1882 die ebenso ruhm- als mühevolle Stelle eines Domkapellmeisters und Inspektors der Dompräbende in Regensburg. Während dieser Tätigkeit — es war im Jahre 1874 — überraschte er die kirchenmusikalische Welt mit der Gründung und Eröffnung einer Kirchenmusikschule, nachdem er auf der fünften Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins zu Regensburg im gleichen Jahre in einer zündenden Rede einerseits Ziele und Zwecke, andererseits Fundierung und Sicherstellung derselben auseinandergesetzt hatte. „Das ist der Zweck unseres Unternehmens," sprach Haberl, seine damalige Rede schließend (Witt, Fliegende Blätter, 9. Jahrg., S. 69 ff.), „die wichtigen und heiligen Ziele des Cäcilienvereins fortzupflanzen, damit sie nicht mit Personen leben und vergehen. Eine Schande wäre es, nach Jahren sagen zu müssen: der Baum des deutschen Cäcilienvereins wurde durch Witt gepflanzt, verzweigte sich zu seinen Lebzeiten weithin; dann übernahm X seine Pflege, dieser trat sie an Y ab, mit dem Z aber welkte er rettungslos dahin und gehörte bereits nach 20 Jahren der Musikgeschichte an. Das, meine Herren!, verhüte Gott und das tatkräftige, umsichtige und opferwillige Auftreten und Wirken der vielen Tausenden von Anhängern und Freunden des Vereins in und außerhalb Deutschlands." Der tatkräftigste, umsichtigste und opferwilligste Kämpfer und Arbeiter für das eminent notwendige und praktische, dabei hoch ideale Werk war sein Vater und Gründer Dr. Haberl selber. Seine Liebe zur Sache der heiligen Cäcilia und sein Organisationstalent und sein Finanzgenie feierten hier wahre Triumphe, die sich um so glänzender gestalteten, je größer und zahlreicher Schwierigkeiten, Verlegenheiten, Sorgen und Kümmernisse vor ihm sich auftürmten und seinem unbeugsamen Willen sich entgegenstellten. Weit entfernt, bei solchen mutlos zu werden, hat er vielmehr die sich gestellten Lebensaufgaben immer höher potenziert und die Theorie mit der Praxis verbindend zur Kirchenmusikschule auch eine Kirche gebaut. Den großartigen Werdegang von Haberls Musikschule und Cäcilienkirche schildert in hoch interessanter Weise des Verewigten „Cäcilienkalender", den er zum Besten und zur Unterstützung seines Unternehmens mit dem Jahre 1876 beginnend in 25 Jahrgängen publizierte. Derselbe fand bald weiteste Verbreitung nicht nur wegen des edlen Zweckes, sondern auch wegen des gediegenen Inhaltes. Vom 11. Jahrgange ab erschienen diese wertvollen Bausteine für St. Cäciliens-Schule und -Kirche unter dem Titel: „Kirchenmusikalisches Jahrbuch" mit mehr wissenschaftlicher Tendenz. Eine Nachlese der mit „Kirchenmusikschule" und „Cäcilienkirche" in

Digitized by Google

Regensburg überschriebenen Notizen, Artikeln und Mitteilungen in den Zeitschriften für katholische Kirchenmusik „*Musica sacra*“ und „Fliegende Blätter“ wird dem staunenden Interessenten ein großartiges Bild entrollen von den gewaltigen Kosten an Geld, an Arbeit, an Mut, an Sorgen, an Kämpfen, an Bitterkeiten, welche die beiden Schöpfungen notwendig verursachten. Und ein solches Bild wird erst voll und ganz die Geistesgröße und das Organisationstalent des verstorbenen Prälaten Haberl erkennen und bemessen lassen. Gott sah, daß Haberls Werk gut war — darum segnete er, segnete reich, segnete sichtbar. 36 Jahre hat Dr. Haberl seine Kirchenmusikschule geleitet, behütet und vervollkommnet, 36 Kirchenmusikkurse an strebsame Interessenten und Eleven aus aller Herren Ländern abgehalten. Die erhabenen Prinzipien der „cäcilianischen“ Kirchenmusik, das ist einer Kirchenmusik nach dem Willen und Wunsche unserer heiligen Kirche, wurden auf diese Weise wie einst das göttliche Wort durch die Apostel in alle Welt hinausgetragen. Den 37. Kursus mit dem ausführlichen Programme für denselben hat Prälat Haberl in der letzten Augustnummer im Cäcilienvereinsorgane noch angekündigt, vielleicht in der wehmütigen Stimmung, der Mühen und Sorgen in Durchführung desselben selbst enthoben zu sein, da er den Verfall seiner Körperkräfte sehr wohl erkannte und gelegentlich eines letzten persönlichen Besuches des Schreibers dieser Zeilen bei ihm — 6 Wochen vor seinem Tode — von der geplanten oder vielmehr gewünschten weiteren Vergrößerung und von dem Ausbau seiner Musikschule sprach, den die Erben seiner Kirchenmusikschul-Stiftung ausführen könnten und sollten. Für Erben hat der weitausschauende, besorgte Direktor und Leiter der Kirchenmusikschule in vorzüglicher Weise zu guter Zeit schon Vorsorge getroffen, indem er mit Gutheißung und unter dem Protektorate Sr. Exzellenz des H. H. Bischofs Dr. Antonius v. Henle, Hochdessen idealer Sinn und tatkräftiges Verständnis für alle Kunst, nicht zuletzt für kirchliche Tonkunst, bekannt und berühmt ist, die Kirchenmusikschule in Regensburg in eine Kirchenmusikschul-Stiftung umwandelte. Bei der 7. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Biberach (1877) schloß Haberl seine Rede (Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik, 12. Jahrg. 1877, S. 91) über die kirchliche Musikschule in Regensburg mit der Frage: „Wer wird das zeitliche, wer das geistige Erbe der kirchlichen Musikschule übernehmen? Die Beantwortung ließ er damals in der Schwebe. Erst im Vorworte zum Cäcilienkalender für das Jahr 1879, S. 7, erfolgte sie in *abstracto* und im Laufe des heurigen Jahres in *concreto* durch die obige Gründung der „Kirchenmusikschul-Stiftung“, die inzwischen in dem Redakteur dieser Blätter einen neuen Direktor erhalten hat.

Durch die mit der Kirchenmusikschule in Regensburg innig zusammenhängende Erbauung der Cäcilienkirche hat Dr. Haberl nicht nur als Fachgelehrter zur vollen praktischen Ausbildung der Musikschüler größtes Verdienst sich erworben, sondern auch als Seelsorger hervorragend Gottes Lohn und der katholischen Gläubigen vollsten Dank und Anerkennung sich gesichert, indem er den Bewohnern des großen östlichen Stadtteiles Regensburgs reiche und erwünschte Gelegenheit zur Erfüllung ihrer religiösen Bedürfnisse und Pflichten ermöglichte. Der Verstorbene ließ es sich nicht nehmen, trotz seiner wissenschaftlichen und anderweitigen Berufsarbeiten auch als Priester seelsorglich eifrigst tätig zu sein. Die Bewohner von Regensburg-Ost wußten ihm hiefür aufrichtigsten und herzinnigsten Dank, wie ihre allgemeine Teilnahme, ihre aufrichtige Trauer beim Tode und beim Leichenbegängnisse des Prälaten bezeugte.

Der Schriftsteller.

Groß machte den Namen Haberl die Gründung der Kirchenmusikschule und die Erbauung der Cäcilienkirche. Größer noch und weit berühmter wurde er durch seine literarische, durch seine schriftstellerische Tätigkeit, vorab durch das monumentale Unternehmen der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas, sowie das „*Magnum opus musicum*“ in 10 Foliobänden als Teilarbeit der im Verein mit Universitätsprofessor Dr. Sandberger in München in Angriff genommenen Gesamtausgabe der Werke Orlando di Lassos. Nach Übereinkommen mit der Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig, bei welcher schon früher 6 Foliobände der Werke Palestrinas in prächtiger Ausstattung erschienen waren, reiste Haberl nach Rom, um die Billigung und den Segen des Heiligen Vaters für das neue Unternehmen zu erflehen, nachdem er schon durch Pius IX. die Erlaubnis erhalten hatte, sämtliche Werke Palestrinas aus dem Archive der Sixtinischen Kapelle zum Zwecke der Herausgabe kopieren zu dürfen. Papst Leo XIII. ermutigte Dr. Haberl gleichfalls zu dem Werke, das im Jahre 1893 in 33 Bänden seinen vollständigen Abschluß fand, Haberls Namen ruhmvoll hinaustragend in alle Musikkreise der ganzen zivilisierten Welt, ohne Unterschied der Konfession.

Außer diesen großen Monumentalwerken hat der Verblichene noch eine große Zahl von Messen und Motetten und Falsibordoni der alten Meister in moderne Partitur gebracht und größtenteils als Gratisbeilagen seinem Cäcilienkalender und dem Kirchenmusikalischen Jahrbuche beigegeben. Er besorgte ferner die Ausgabe verschiedener liturgischer Handbücher als Volksausgaben, lauter eminent brauchbare und praktische Sachen, auf die der in der Praxis stehende Fachmann mit vollem Rechte das Sprüchwort anwenden muß: „Ein gutes Werkzeug ist halbe Arbeit.“ Als Frucht besonderer Forschungen in den Archiven und Bibliotheken Italiens erschienen als „Bausteine zur Musikgeschichte“ (Leipzig bei Breitkopf und Härtel) „Wilhelm du Fay“ (1885), „Die römische *schola cantorum* und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“ (1887), „Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives im Vatikan zu Rom“ (1888). Als das Vertrauen und die besondere Wertschätzung der Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereines auf der 15. Generalversammlung in Münster in Westfalen 1899 Dr. Haberl zum Generalpräses wählte, wuchs seine Arbeitslast ins Ungemessene, mit ihr aber auch seine Schaffensfreudigkeit. Mit dem Amte eines Generalpräses ist nämlich auch die Herausgabe des Cäcilien-Vereinsorganes „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik“ verbunden. Dr. Haberl hatte somit, da er vom Tode Dr. Witts ab (2. Dezember 1888) die Herausgabe der „*Musica sacra*“ übernommen, für zwei

Digitized by Google

kirchenmusikalische Zeitschriften aufzukommen. Er entledigte sich dieser hohen Aufgabe mit tiefgründigem Wissen, mit beispiellosem Sammel- und Forscherfleiße, mit großem redaktionellen Geschicke, so daß sich die beiden kirchenmusikalischen Fachblätter als eine wahre Fundgrube für Unterricht und Wissenschaft darstellen, nicht bloß auf dem engeren Gebiete der Kirchenmusik, sondern vielfach auch auf dem allgemeinen der Musik überhaupt. 22 Jahrgänge der *„Musica sacra"* und 11 Jahrgänge „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik" von durchschnittlich je 10 Bogen Umfang sind mit dem Namen des unvergeßlichen Prälaten als Herausgeber gezeichnet.

Der Generalpräses.

Als Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins leitete Haberl vier Generalversammlungen. Im Jahre 1900 fand die erste unter seinem Präsidium in Regensburg statt. Es war die 16. in der allgemeinen Reihenfolge. Mit ihr feierte er zugleich das 25jährige Jubiläum des Bestehens seiner Kirchenmusikschule. Nach 4 Jahren — 1904 — mußte Haberl eine zweite, die 17. Generalversammlung in der allgemeinen Reihenfolge, ebenfalls in Regensburg abhalten, weil eine solche einerseits die statutengemäß treffende Generalpräses-Wahl, andrerseits die veränderte Lage in der Choralfrage infolge des am 22. November des vorausgehenden Jahres erschienenen *„Motu proprio"* Pius X. für katholische Kirchenmusik unabweisbar notwendig machte. Der Verlauf derselben war ein äußerst interessanter. Die Klugheit und der Scharfsinn Haberls zeigte sich bei dieser Versammlung im vorteilhaftesten, glänzendsten Lichte. Der stenographische Bericht hierüber in den „Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik" 1904 Nr. 9 wird von jedem Kirchenmusiker stets mit Hochgenuß nachgelesen werden. Bei der Wahl des Generalpräses ging Dr. Haberl wieder auf weitere 5 Jahre als der Vertrauensmann des Gesamtvorstandes und der Mitglieder des Cäcilienvereins hervor. Die 18. Generalversammlung hielt Haberl im Jahre 1908 in Eichstätt ab und die 19., welche aufs neue die Wahl des Generalpräses notwendig machte, im vorigen Jahre 1909 in Passau. Diese letzte Generalversammlung, welche den unermüdlichen Arbeiter und Streiter, den berühmten Gelehrten und Forscher, den frommen Priester und Diener seiner heiligen Kirche wieder in seine heimatlichen Gaue, auf die Stätte seiner ersten kirchenmusikalischen Tätigkeit nach einem Verlaufe von 50 Jahren zurückführte, gestaltete sich für den allverehrten Generalpräses zu einem wahren Jubelfeste, das ihm viel ungeahnte Freuden, viel unerwartete Befriedigung, viel unverhoffte Genugtuung bereitete. Er sah es, er konnte es hören, wie der Same, den er vor 50 Jahren hier in Passau auszustreuen begonnen, auf gutes Erdreich gefallen und hundertfältige Frucht gebracht, er sah und hörte, wie seine ehemaligen Schüler in seinen Fußtapfen wandelnd nach Vermögen das beste für die heilige Kirche gaben, so wie er es gewünscht, so wie er selbst es jeder Zeit erstrebt hatte. Sonnenhelle, frohe Tage für unsern großen Haberl, das waren die Tage der 19. Generalversammlung in Passau. Unter anderen Dekorationen im hohen Stephansdome gelegentlich dieser Festesfeier prangten auch an zwei Kuppelpfeilern groß und golden die beiden Jahreszahlen 1859 und 1909, die Marken der cäcilianischen Kirchenmusik im hohen Dome und zugleich der cäcilianischen Tätigkeit Dr. Haberls. Welche Gefühle mochten beim Betrachten dieser beiden Zahlen und beim flüchtigen Durcheilen der Geschichte des von ihnen begrenzten Zeitraumes mit allen Freuden und Leiden, Arbeiten und Schaffen, Kümmernissen und Sorgen die Brust Haberls wohl durchwogt haben, während Palestrinas, Orlandos, Vittorias und anderer Meister Weisen an sein Ohr schlugen? Kein Wunder, wenn er in diesen Tagen auffallend weich, gerührt, ergriffen sich zeigte. Oder sollte er leise geahnt haben, daß diese 19. cäcilianische Heerschau am Orte seiner Erstlingstätigkeit seine letzte sein werde? Fast möchte es so scheinen. Denn als nach Eröffnung der Stimmzettel, welche bei dieser Generalversammlung dem Vereine wieder auf ein neues Lustrum den Präses geben sollten, eine erdrückende Mehrheit abermals dem altbewährten, umsichtigen Dr. Haberl Führung und Leitung der „Cäcilianer" übertrug, nahm er zwar dankend und „in Gottes Namen" an, aber tiefste Ergriffenheit und Tränen erstickten momentan seine Stimme. Die trüben Ahnungen haben schon nach Jahresfrist, Gott sei's geklagt, die traurigste Erfüllung gefunden.

Nach dem kurz hier mitgeteilten Lebensbilde erscheint der große, vielberühmte Tote während seines Erdenwallens so recht eigentlich auf kirchenmusikalischem Gebiete als ein zweiter Paulus, der in Wort und Schrift, gelegen, ungelegen, tadelnd, bittend und beschwörend, zu Wasser und zu Land, gar viele Diözesen, verschiedenste Cäcilienvereine, auch einzelne Personen aus geistlichem wie aus Laienstande, in Kirchenmusik-Angelegenheiten besuchte, Instruktionkurse, Reden, Proben und Versammlungen hielt, der 28mal nach Rom die Reise machte um der Kirchenmusik willen, der von sich selber schrieb (*Musica sacra* 1892, Nr. 1 S. 1): „Ich habe in den letzten 6 Monaten des Jahres 1891 mehr als 6000 Kilometer auf den Eisenbahnschienen zurückgelegt, um in Ost und West, Nord und Süd durch Instruktionskurse, Studien in Archiven und in Bibliotheken, Besuche, Unterhandlungen, um durch Hebung und durch Förderung der katholischen Kirchenmusik persönlich einzugreifen und zu arbeiten;" — der selbstlos in der uneigennützigsten Weise nie sein eigenes „Ich", nie persönlichen Vorteil suchte, sondern nur die Ehre Gottes und der Gläubigen Erbauung und das Interesse wahrer Kunst nach dem von ihm selbst niedergeschriebenen Pentagramm: „Alles, was für heilige Musik geschrieben und gedruckt wird, sei es Wort oder Ton, soll gedacht, gesagt und gesungen sein 1. nach den Vorschriften der heiligen römisch-katholischen Kirche, 2. zum Lobe des allmächtigen Gottes, 3. im Sinne und Geiste des Cäcilienvereins, 4. zur Bestärkung und Belehrung von Freund und Feind, 5. zur Hebung und Förderung der kirchlichen Tonkunst." (*Musica sacra* Nr. 1, Seite 4.)

Dieses edle, gottbegeisterte Streben, diese unermüdliche Tätigkeit, diese von den höchsten Idealen geleitete große Wirksamkeit verschafften Haberl auch große Ehren und manche wohlverdiente Anerkennung. Die Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst in Berlin wählte ihn zu ihrem lebenslänglichen Mitgliede, die Universität Würzburg ernannte ihn *honoris*

Digitized by Google

causa zum Doktor der Theologie, Se. Königliche Hoheit der Prinzregent zum Königlichen Geistlichen Rate, Se. Exzellenz der H. H. Bischof von Regensburg Dr. Antonius von Henle erwirkte ihm beim Heiligen Vater in Rom die Würde eines päpstlichen Hausprälaten. Die Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins endlich wählten Haberl in richtiger Erkenntnis und Würdigung seiner Persönlichkeit und seines Wirkens in drei aufeinanderfolgenden Wahlperioden zu ihrem Generalpräses, seiner vielerprobten Klugheit und Energie getrost in guten wie in schlimmen Tagen die Leitung der Geschicke des Vereins überlassend. Und jetzt, nachdem Prälat Dr. Haberl aus ihrer Mitte geschieden und zur Versammlung der himmlischen Chöre gegangen, geloben sie den Schwur der Treue, sein begonnenes Werk auf Erden in seinem Sinne und Geiste nach Kräften weiter zu fördern. Möge der liebe Gott, der so reich gesegnet, was Haberl ihm zum Preise ersann, der so sichtbar stets mit Erfolgen gekrönt, was Haberl ihm zu Ehren unternahm, auch an diesem Schwure Gefallen finden und Haberls Werk weiter blühen und gedeihen lassen, solange menschliche Zungen Gottes Lob auf Erden singen. Dem Verblichenen aber sei ewige Ruhe im ewigen Lichte in der Gefolgschaft der heiligen Cäcilia!

Rezensionen.

I. Bücher und Schriften.

P. Johner Dom., Neue Schule des Choralgesanges. 2., erweiterte Auflage. (4.--6. Tausend.) XV. u. 157 u. 183* S. Regensburg, Fr. Pustet. 1911. Preis broschiert 1 ℳ 80 ₰, gebunden 2 ℳ 65 ₰.

— — Kleine Choralschule. VII und 164 S. (Auszug aus dem obigen Werk, den I. Teil desselben enthaltend.) Regensburg, Fr. Pustet. 1911. Preis broschiert 90 ₰, gebunden 1 ℳ 70 ₰.

Da meines Wissens die erste Auflage von P. Johners „Neue Schule des Choralgesanges" in diesen Blättern nicht besprochen wurde, so sei dies bei der nun vorliegenden 2. Auflage nachgeholt. Zuerst möchte ich mit Freuden konstatieren, daß die 2. Auflage eine treffliche Erweiterung der ersten Auflage bedeutet. Der Verfasser hat sich auf zahlreiche und wiederholt geäußerte Wünsche hin — Referent war unter den ersten dieser Petenten — vor allem einmal entschlossen, an Stelle der früheren etwas gesuchten Dreiteilung (Vor-, Normal- und Hochschule) eine Zweiteilung eintreten zu lassen; dadurch vollzog sich jene Scheidung des Stoffes, welche die lebensvolle Praxis verlangt. Der erste, für sich selbständige und abgeschlossene Teil „soll vor allem dem Anfänger und Schüler gewidmet sein und möchte zu einem regelrechten, würdigen Choralvortrag erziehen", während der etwas freiere zweite Teil die Tendenz verfolgt „Lehrer und fortgeschrittenere Schüler in das Kunstverständnis des Chorals einzuführen und zu einem künstlerischen Vortrag anzuleiten". Selbstverständlich wird der verständige Lehrer, der Praktiker, wohl wissen, wo er bei der Fassungskraft seiner Schüler diese Richtlinien in der angegebenen Weise einzuhalten vermag, wo er sie erweitern kann, wo er sie vielleicht sogar beschränken muß. Und selbst wenn die Schüler den 2. Teil des Buches nicht zur Hand haben, — was ja bei den Durchschnittsverhältnissen der Fall sein wird — so kann ihnen der Lehrer manches Kapitel des 2. Teiles dem geistigen Inhalt nach vermitteln, ohne daß sie sich dessen als Buchweisheit ausdrücklich bewußt werden, ich verweise z. B. auf die Ästhetik des gregorianischen Chorals usw.

„Wahrheit und Klarheit", das sind die beiden obersten Prinzipien dieses Buches; jene Wahrheit, die auf soliden, durch die Tradition bewährten, wissenschaftlichen Prinzipien ruht und sich nicht durch Tagesmeinungen beirren läßt; jene Klarheit, die aus einer langgeprobten, zielbewußten Lehrtätigkeit fließt. Jedes Kapitel kann Zeugnis hiefür ablegen, und wenn man da und dort in Einzelheiten anderer Meinung sein wird oder noch Wünsche offen bleiben, die Fundamente stehen fest und sicher. Für besonders wertvoll halte ich die Übungen des Anhang I — der Inhalt des Anhangs zum 2. Teil steht nun auch an seiner richtigen Stelle — und für das allgemeine Verständnis ist das XI. Kapitel „Die gewöhnlichen Meßgesänge" von größter Bedeutung. Alles in allem: Johners „Neue Schule" wird sich in ihrer Neuauflage die kirchenmusikalische Welt erobern und — als Ganzes genommen — kaum mehr den Rang ablaufen lassen.

Auch Frankreich ist auf dem Choralgebiet ungemein fruchtbar. Soeben hat das 88. Heft der kostbaren *Paléographie Musicale* (Paris VIe, Picard Fils & Cie, Rue Bonaparte 82) die Presse verlassen; es umfaßt die Fortsetzung des *„Introit In medio"; Notes théoretiques et pratiques"* von p. 89—104 und Faksimiles von p. 63—78.

Der Verlag von Desclée & Cie. (Rome, Tournai) legt ein neues Werk vor: **Rousseau Norbert,** *L'école gregorienne de Solesmes 1833—1910.* Es fehlte bisher eine Zusammenfassung des verdienstvollen Wirkens der berühmten Schule von Solesmes, wenn auch in verschiedenen Zeitschriften zerstreut einzelne Aufsätze hierüber zu finden waren — ich verweise z. B. nur auf die Artikel in der *Rassegna gregoriana* (Rom) —; um so freudiger wird das vorliegende — allerdings etwas panegyrisch geschriebene — Buch des Professors am Grand Séminaire du Mans in den interessierten Choralkreisen aufgenommen werden.

Nicht minder freudige Aufnahme darf ein neues theoretisches Werk des verdienten Pariser Choralforschers Prof. **Amédée Gastoué** erhoffen, das den Titel trägt: *Traité d' Harmonisation du Chant Grégorien sur un plan nouveau"* (Janin Frères, Editeurs, Lyon). In der Tat bildet die Begleitung des gregorianischen Chorals ein Problem, dessen Lösung von verschiedenen Seiten verschieden angefaßt wird ohne auf einheitlichem Boden zusammenzutreffen. Soll man diese Varietät bedauern oder beglückwünschen? Ich meine, auch hier gilt das Prinzip: *„in dubiis libertas"* und das „freie Spiel der Kräfte" kann so nur Gutes wirken. Von diesem Standpunkte aus begrüßen wir auch Gastoués verdienstvolles Buch; möge seine „neue Methode" seinen Wunsch erfüllen: *„donner satisfaction à tous les desiderata jusqu' ici exprimés à ce sujet."*

Digitized by Google

Dem 100. Todestag des bekannten Gesangbuchverfassers **Melchior Ludolf Herold** (geboren am 10. Dezember 1753, gestorben am 31. August 1810) hat das Westfälische Magazin (herausgegeben von Dr. Erich Schulz in Dortmund) ein ganzes Heft (Nr. 11) gewidmet, das in einem interessanten und lesenswerten Aufsatz aus der Feder des Vikars **Schmeck-Dringenberg** im ersten Teil Herolds Leben und Wirken und im zweiten Teil das Heroldsche Gesangbuch schildert. 15 sehr scharfe Abbildungen erläutern den Text. Preis 1 ℳ.

Hennig C. R. Der musiktheoretische Unterricht für Lernende und Lehrende. 141 S. Leipzig, K. Merseburger. 1910. Preis 1 ℳ 60 ₰.

Prof. Hennig hat sich durch seine musiktheoretischen Arbeiten, besonders durch seine Ästhetik (Berlin, Barth) in musikalischen Kreisen einen klangvollen Namen gemacht. Auch das vorliegende Bändchen ist auf den neuesten Stand der Musikwissenschaft gebracht und zeigt den erfahrenen Fachmann. Es empfiehlt sich meines Erachtens besonders dadurch, daß es den notwendigen Stoff eingehend behandelt ohne gar zu tief herabzusteigen.

Krall Emil. Spielmannskunst. Die Kunst des Übens und die Ausübung der Kunst. Zwölf Briefe an einen jungen Instrumentalisten. (IV und 108 Seiten.) Leipzig, K. Merseburger. 1910. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Ein allerliebstes Büchlein. Der Verfasser hat es verstanden in gefälliger Form eine reiche Summe von Wissen und Erfahrung in diesen 12 Briefen niederzulegen. „Bogentechnik, Temperament, Tempo, Rhythmus, Nervosität, Gesundheit, Tonschönheit, Ausdruck, Musikalische Empfindungstechnik, Das Persönliche" usw. betitelt er in bunter Reihenfolge die einzelnen Briefe, die man allerdings nicht in einem Zuge lesen kann und darf. K. W.

II. Musikalien.

1. Messen.

Niewenhuis A. Op. 34. *Missa in hon. S. Agathae* für 6st. gem. Chor mit Orgel. Verlagsangabe fehlt. Partitur 3 ℳ.

Eine Anmerkung des Komponisten sagt: „Vorliegende Messe ist auch von Männerchor allein ausführbar; man lasse alsdann die beiden Oberstimmen fortfallen. Die Orgelbegleitung kann nach Belieben sowohl bei gemischtem Chor als auch für Männerchor wegbleiben." — Bei einer derartigen Anlage der Komposition können die beiden Oberstimmen und auch die Orgelbegleitung unmöglich die Bedeutung erlangen, die ihnen für Melodie und Stimmführung von Rechts wegen in einer 6st. Komposition gebührt; sie müssen sich oftmals mit „dem begnügen, was die anderen übriglassen." Ein Vorzug ist der, daß besonders die Oberstimmen nicht angestrengt sind. Das *Credo* ist nicht mitkomponiert.

Dr. Faist A., Op. 16. Messe in *F.* Graz, Verlagsbuchhandlung Styria. Partitur 3 ℳ 80 ₰, Singstimmen à 60 ₰, Instrumentalstimmen à 40 ₰.

Vorliegende Messe ist komponiert für Sopran, Alt, Tenor, Baß, 2 Violinen, Viola, Cello und Baß, 2 Klarinetten und 2 Ventilhörner oblig., Flöte, 2 Trompeten, Posaune und Pauken *ad libit.* oder für 4 Singstimmen und Orgel. — Die Orgelbegleitung — ein „Orgelauszug" aus der Instrumentalbegleitung — ist an mehreren Stellen zu bewegt; der Vokalsatz dagegen durchweg würdig gehalten. Das *Benedictus* dürfte zu weich geraten sein. Ein derartiges *„Andante"* erscheint mir nach der feierlich ernsten Wandlung nicht mehr kirchlich genug; seine (im Verhältnis zu den übrigen Nummern der Messe häufig) auftretenden Wiederholungen wirken in ihrer linden Melodie zu aufdringlich. Dem Sopran wird vom Komponisten viel zugemutet — sehr häufig bewegt er sich im hohen *f* und *g*; auch *as* und *a* kommen (freilich nur einmal) vor. Dem Opus ist ein festlicher Charakter nicht abzusprechen.

Stehle, J. G. Ed., *Missa in hon. B. Magdalenae.Barat,* III voc. aequal. cum Organo. Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Partitur 2 ℳ 80 ₰, 3 Stimmen 90 ₰.

Wer kennt nicht Stehles Preismesse *„Salve Regina"* und welcher Chorregent greift an Sonn- und Feiertagen nicht mit Freude zu diesem Opus? Dieser Messe möchte ich vorliegende *Missa* gleichstellen und sie als wahre Preismesse für 3st. Frauenchor bezeichnen. In derselben herrscht frisches, begeistertes Leben voll der edelsten Melodien. Stehles reiche, originelle, vom kirchlich-würdigen Geist durchflutete Harmonien kennen ja alle; seine Behandlung der Orgelbegleitung verdient auch hier wieder volles Lob. Eine Festmesse im edelsten Sinn!

Piglia Enrico, *Missa „Regina SS. Rosarii"* für 3 versch. Stimmen (Contralto, Tenore, Basso) mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Mailand, A. Bertarelli & Co. 2 Lire, 50 Cts.

Eine Komposition mit edlen Themen und Motiven, welche größtenteils in geschickter Weise imitationsmäßig verarbeitet sind. Die Mittelstimme (Tenor) ist etwas „hoch" ausgefallen; sie bewegt sich sehr häufig im hohen *fis* und *g*. Die Messe verleugnet den italienischen Charakter nicht, wird jedoch guten Eindruck machen, wenn die Tempi richtig gewählt werden. Prof. K. Kindsmüller.

Dr. Surzynski J. Op. 26. *Missa in adorationem Sacratissimi Cordis Jesu* für 4st. gemischten Chor. Regensburg, Pustet 1910. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Der Autor ist im strengen Satz wohl geübt und versteht klangreich die Stimmen zu vereinigen. Obwohl in *G*-moll geschrieben, bewegt sich die Messe doch frisch und abwechslungsreich harmonisch weiter und bringt den Text zu wahrem Ausdruck. Dabei ist derselbe durchwegs kurz

Digitized by Google

deklamiert. Zur Ausführung gehören freilich gute und geübte Stimmen. Bei länger andauernder Vierstimmigkeit, namentlich im *Gloria* und *Credo*, ist es ratsam, mit Solo und Tutti abzuwechseln, damit ein Teil der Sänger wieder ausruhen und frisch einsetzen kann.

Diebold Joh. Op. 104. *Missa brevis* in *D* für 4st. gem. Chor. Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Preis Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Unter den Meßkompositionen Diebolds, soweit sie dem Unterzeichneten bekannt sind, ist vorliegende die leichteste und wohlklingendste; zudem ist sie in die engsten Rahmen gelegt. Dabei entbehrt sie nicht der Kunst, was strengen Satz und harmonischen Fluß anlangt.

Müller Joh. Op. 9. Messe zu Ehren des hl. Laurentius für 4st. Männerchor. Düsseldorf, L. Schwann. 1910. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Die Messe entstammt einer gewandten Feder, welche anregend und wirkungsvoll zu schreiben versteht. Während die übrigen Teile breiter angelegt sind, hat sich der Autor beim *Credo* durch Homophonie und kurze imitatorische Sätzchen bemüht, Sänger und Zuhörer nicht zu ermüden. Die Messe eignet sich für Männerchöre, welche gut geschultes, treffsicheres Personal, hohe, schöne Tenöre haben.

Dethier Em. Op. 7. *Missa* für 2 Singstimmen mit Orgel. Düsseldorf, Schwann. 1910. Partitur 2 ℳ. Stimmen à 15 ₰.

Eine sehr interessante Meßkomposition, die aus der Ruhe, welche man bei 2st. Messen sonst gewohnt ist, herausgeht, namentlich in der Begleitung. Sie ist thematisch geschrieben; die Motive sind frisch, sehr wohlklingend und sangbar. Die zweite Stimme bewegt sich in einer weit gezogenen Linie vom kleinen *fis* bis *e*, doch kommen diese tiefen und hohen Lagen nur selten vor. Die Komposition verlangt wegen ihrer Rhythmik und Modulationen geschulte Sänger und einen gewandten Spieler. Sie ist also nicht leicht zu nennen.

Haller Mich. Op. 102. *Missa in hon. S. Angelorum Custodum* für 2 Sopran und Alt mit Orgel. Regensburg, Fr. Pustet. Partitur 1 ℳ. Stimmen à 20 ₰.

Eine sehr klangreiche und praktische Meßkomposition, die ich sehr gerne für meine erste Singklasse benütze, sobald sie in der Zweistimmigkeit etwas sicher geworden ist. Aber nicht bloß für das Übungszimmer ist sie bestens zu empfehlen, sondern auch zur Aufführung in der Kirche. Domkapellmeister F. X. Engelhart.

2. Motetten.

Mitterer Ign. Op. 164. 3 Motetten *(2 Tantum ergo, 1 Dulcis Jesu memoria).*

— — Op. 165. *O Doctor optime, Motetta ad S. Thomam Aquinatem.* New York, J. Fischer & Bro.

Sämtliche Kompositionen, heilige Gesänge voll reicher Melodie und echter Kraft, sind für drei gleiche (Männer-)Stimmen und Orgelbegleitung bearbeitet, Die Lieder werden einen sehr vollen Eindruck machen, zumal eine vorzügliche Orgelbegleitung dem Gesang Glanz und Fülle verleiht.

Dr. P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn O. F. M. Nr. 3334. *Regina coeli, Si quaeris, Sponsabo Te.* — Nr. 3335. *2 O Salutaris, Panis Angelicus.* New York, J. Fischer & Bro.

Die erste Nummer des wohlbekannten Meisters ist komponiert für 2 Ober- oder 2 Unterstimmen, die letztere für Solo oder Unisonochor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Sämtliche Stücke sind liebliche Gesänge, die Melodien aber zuweilen recht weich geraten. *Si quaeris* — ein Lied zum hl. Antonius von Padua — kann leicht, wenn man die angegebenen Tempi nicht strenge berücksichtigt, ins Triviale gezogen werden; wir würden es in der Kirche nicht singen. (Cf. *Gloria Patri.) Regina Coeli, Sponsabo Te* sind sehr schön. Die originellen — nach Rhythmus und Melodie etwas ungewohnten — Gesänge werden von einer geschmackvollen Orgelbegleitung unterstützt.

Jung Fr. H. *Veritas mea.* Für 4st. gem. Chor mit Orgel. Verlagsangabe fehlt. Partitur 50 ₰, Singstimmen à 10 ₰.

Einfach und nicht ohne feierliche Wirkung. Im 9. letzten Takte befindet sich zwischen Sopran und Tenor eine leidige Quintenparallele *(ejus).*

Valdes Julio, Op. 11. *Adoro te devote,* Hymnus zum allerheiligsten Altarssakrament für 3 gleiche Stimmen und Orgel. San Sebastian, Casa Erviti.

Der junge Priester, der im Kontrapunktieren eine gewandte Hand besitzt, schreibt im Op. 11 ein recht gediegenes Terzett für Männerchor. Seine Art ist es, jede Stimme selbständig und frei zu behandeln. Es darf nicht wundernehmen, wenn in Rhythmus und Melodie manches sich findet, was uns gerade weniger zusagt; der es geschrieben, ist ein Spanier durch und durch. K. K.

3. Litaneien.

Braun Alph., S. J. Op. 9. *Litaniae de Sacro Corde Jesu* mit *Tantum ergo* für 4 gem. Stimmen. Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Ein einfaches, aber wirkungsvolles, aus der Praxis herausgewachsenes Werk, welches für Seminarstudentenchöre bestens geeignet ist — besonders für solche, welche mit mutierenden Stimmen zu üben und zu singen haben. F. X. E.

Digitized by Google

Haller Mich. Op. 104. *Litaniae de Sacro Corde Jesu,* für 4 gleiche Stimmen mit Orgel. Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Partitur 1 ℳ 40 ₰, 4 Stimmen 80 ₰.

Altmeister Haller beschenkt größere Frauenchöre besonders in Instituten wiederum mit einer kostbaren Gabe; gleich kostbar wegen ihrer Seltenheit und ihres inneren Wertes. K. K.

4. Orgelkompositionen.

Diebold J. Op. 54c. Der katholische Organist in Hochamt, Requiem und Vesper. Größere und kleinere Orgelstücke für katholische Organisten und Organistenschulen im engen Anschluß an die Liturgie. Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Querquart 4 ℳ 80 ₰, in Halbfranzband 6 ℳ 30 ₰.

Der Herausgeber, der sich durch die verschiedenen Editionen für Orgel — besonders durch das dreibändige Werk: „Orgelstücke moderner Meister" — einen Namen gemacht, legt katholischen Organisten und Organistenschulen ein neues Opus vor. Dasselbe schließt sich als Ergänzung und Vervollständigung an Op. 54a und b an: „Der kath. Organist im Hochamt und Vesper." Es bringt „nicht nur eine noch größere Auswahl von Orgelstücken im engen Anschluß an die katholische Liturgie, ihre Meßgesänge, Kirchenlieder, Intonationen etc., sondern auch kleinere und größere Vor-, Nach- und Zwischenspiele, Versetten usw. zu den Psalmen, Hymnen, Magnificats usw." So finden wir z. B., um nur einiges herauszugreifen, mehrere Postludien zu den verschiedenen *Ite missa est, Benedicamus Domino,* Vorspiele zu Choral-Offertorien, zu *Veni Creator, Te Deum;* besonders bedacht mit Kompositionen ist die liturgische Vesper: Versetten zu den Psalmtönen, Vor- und Nachspiele zum *Magnificat,* zu den vier Marianischen Antiphonen. Unter den 15 Komponisten, die Beiträge zu dieser Sammlung geliefert, finden wir in der kirchenmusikalischen Welt wohlbekannte Namen von gutem Klang. Wir können diese Orgelkompositionen, die größtenteils im Zweiliniensystem vorgeführt sind und sich gewöhnlich auf der Stufe „mittelschwer und schwer" bewegen, unseren Organisten zum Studium und praktischen Gebrauch warm empfehlen. K. K.

Weil Aug. Op. 2. 90 Vor- und Nachspiele für die Orgel zu den Chorälen: *Asperges, Vidi aquam, Veni creator* und *Pange lingua.* Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Wer die Intonation des Priesters, die Sänger und sich selbst etwas vorbereiten will auf die obengenannten Choralstücke, hat hier reiche und anregende Abwechslung für jede Verrichtung; zum mindesten verhindern diese Vorspiele das oft geistlose Einspielen. F. X. E.

5. Weihnachtsgesänge.

Nagler Franziskus. Op. 63. Die heilige Nacht. Ein Weihnachtsoratorium für Chor, Soli und Orchester und Orgel. Leipzig, Otto Forberg. Orchesterpartitur 24 ℳ, Klavierauszug 6 ℳ, Textbuch 15 ₰.

Seit langer Zeit ist mir ein so stimmungsvolles Weihnachtsoratorium wie vorliegendes nicht mehr unter die Hände gekommen. Der Verfasser hat sich den Text — nicht ohne dichterisches Geschick — selbst geschmiedet und mit kluger Ausnützung der Situation (vgl. Bethlehem) darauf ein musikalisches Gebäude errichtet, das künstlerisch genannt werden muß, nicht im Sinne unserer klassischen Oratorien, wohl aber im Hinblick auf unsere sonstige Oratorienliteratur, für die man das bezeichnende Wort „Guckkastenmusik" geprägt hat. Soli, Knaben-, gemischte und Doppelchöre folgen einander in wohlberechneter Abwechslung und Steigerung; zu diesen effektvollen Chören rechne ich z. B. den Eingangschor mit seinem Jubelruf: „Jauchze, Jerusalem!", den Doppelchor im II. Teil und den Schlußchor; nicht unerwähnt sollen die innigen, tiefempfundenen Rezitative und Soli sein. An dieser edlen Musik, die allerdings Treffsicherheit und Stimmaterial fordert, könnten unsere cäcilianischen Chöre ihre Kraft erproben; reicher Erfolg würde ihre Mühe krönen. K. W.

Voutz, H. „Auf Bethlehems Fluren!" für Soli und gem. Chor, auch mit Orgel und Harmoniumbegleitung. Saarlouis, N. Wagner. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Das nach Text und Melodie sehr einfache Weihnachtslied ist nach altem Original bearbeitet. Der letzte Teil, dessen Melodien zu wenig Abwechslung bieten, ist ziemlich anstrengend. Nur ein kundiger Dirigent bringt dasselbe zu wirkungsvoller Vorführung.

Welker Max. Op. 17. „Unterm Christbaum". Kurzes Weihnachtsspiel für die Jugend; Dichtung von Alf. Krämer, komponiert für Sopran- und Altstimmen mit Klavierbegleitung. Augsburg und Wien, Verlag von Anton Böhm & Sohn. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 2 Singstimmen à 30 ₰, Textbuch 25 ₰.

Für die Kleinen in Instituten und Bewahranstalten eine willkommene Weihnachtsgabe Gesang und Begleitung einfach und würdig, Text edel. Das Erscheinen des Christkinds gäbe mehr religiöse Weihe als das des Weihnachtsmanns.

— — Op. 18. „Christnacht" (Dr. Kausen) für Männerchor. Augsburg und Wien, Verlag von Anton Böhm & Sohn. Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰, jede Stimme 20 ₰.

Einfacher, leichter Männerchorstil.

— — Op. 19. Weihnachtslied für 4 gem. Stimmen mit Klavier-, Harmonium- oder Orgelbegleitung oder auch mit kleiner Orchesterbegleitung. Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. Klavier (Orgel) 1 ℳ, Singstimmen à 20 ₰, Orchesterstimmen 1 ℳ 20 ₰.

Das Lied hat und weckt Weihnachtsstimmung und ist leicht zu bewältigen. Die Soli des Mittelpartes würden in dieser Reihenfolge wirkungsvoller sein: 1. Baß, 2. Alt, 3. Sopran; auch die Septimen im 11. und 12. Takt klingen nicht gut. K. K.

Digitized by Google

Abonnementseinladung auf den 44. Jahrgang der Musica sacra.

Der 44. Jahrgang der *Musica sacra* wird in veränderter Gestalt erscheinen: eine neue, gefällige Schrift soll die nun in einen modernen Umschlag geheftete Zeitschrift den Lesern schon äußerlich willkommen machen. Ein Schmerzenskind, die Musikbeilagen, kommen nunmehr in Wegfall. Brachte die Redaktion einfache und leichte Kompositionen, so waren die besseren Chöre damit nicht zufrieden, brachte sie größere und schwierige, so hatten die Landchöre keine Verwendung dafür. Abgesehen von diesem mißlichen Zwiespalt, scheint die Institution der Musikbeilagen überhaupt veraltet. Dieselben hatten im Anfange der cäcilianischen Bewegung, wo es an brauchbaren Musikalien für den liturgischen Gottesdienst fehlte, ihre Berechtigung; heutzutage aber, wo wir mit Kirchenmusikalien geradezu erdrückt werden, trifft dieses Moment nicht mehr zu. Deshalb haben sich Verlag und Redaktion entschlossen, für die künftigen Jahrgänge von Musikbeilagen abzusehen. Um aber diesen Ausfall wett zu machen, wird der Umfang jeder einzelnen Nummer von 12 auf 16 Seiten erhöht werden, so daß die Leser jährlich 48 Seiten Text mehr als bisher erhalten. Außerdem bietet der Verlag den Abonnenten noch eine besondere Vergünstigung. Es werden nämlich die nachbenannten vier neuen kirchenmusikalischen Werke — einzeln oder zusammen — gegen Einsendung der Abonnements-Quittung zu folgenden ermäßigten Preisen abgegeben:

Singenberger, Joh., Theoretisch-praktische Harmoniumschule für den kirchlichen Gebrauch mit über 300 leichten Vorspielen in allen Tonarten und den Begleitungen zu den Meß- und Vesper-Responsorien. 4., verbesserte Auflage. Geb. Ladenpreis 8 Mk., für Abonnenten 4 Mk. 80 Pfg.	**Lück, Stephan, Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche,** herausgegeben von Michael Hermesdorff und Heinrich Oberhoffer. 3. Auflage. 4 Teile in 2 Bände geb. Ladenpreis 12 Mk., für Abonnenten 7 Mk. 20 Pfg.
Weil August. 800 Orgelkompositionen in den Dur- und Moll-Tonarten zum Gebrauche beim kathol. Gottesdienste. Geb. Ladenpreis 10 Mk., für Abonnenten 6 Mk.	**Kirchenmusikalisches Jahrbuch.** Begründet von Dr. F. X. Haberl, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann.** Jahrgang 21, 22, 23. 3 Bände, geb. Ladenpreis 12 Mk., für Abonnenten 7 Mk. 20 Pfg.

Was den Inhalt der Zeitschrift betrifft, so wird sich dieser auf der bisher bewährten Tradition aufbauen und in wissenschaftlich-populärer Darstellung das Gesamtgebiet der *Musica sacra* umspannen, wie es der Gründer dieser Blätter und des Allgemeinen Cäcilienvereins, F. X. Witt, vor nun vier Dezennien ausgesprochen: Choral, Polyphonie alter und neuer Zeit, Instrumentalmusik, kirchlichen Volksgesang, Orgelspiel usw. Es ist wohl unnütz eigens zu betonen, daß die *Musica sacra* eine Ehre dareinsetzt, auf dem Gebiete des Chorals voll und ganz auf dem kirchlichen Boden der Pianischen Reform zu stehen; schon der Einleitungsartikel im 1. Heft des neuen Jahrganges wird davon Zeugnis ablegen.

Wünschend, daß die Neugestaltung der *Musica sacra* allseits Beifall finde, hoffen Redaktion und Verlag nicht bloß die bisherigen Abonnenten zu erhalten, sondern noch recht viele neue Freunde zu gewinnen.

Redaktion und Verlag der Musica sacra.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg.

Nebst Anzeigenblatt, Inhalts-Verzeichnis des 43. Jahrgangs und Bestellzettel für den 44. Jahrgang 1911 der *„Musica sacra“*.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

44. Jahrgang 1911

Begründet von **Dr. F. X. Witt,** herausgegeben von

Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

Regensburg, Rom, New York und Cincinnati
Druck und Verlag von Friedrich Pustet

Digitized by Google

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

44. Jahrg. ∴ **1911** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

1. Heft
Januar

Neue Ziele — neue Arbeit

Von Univ.-Prof. Dr. P. Wagner-Freiburg (Schweiz)

Wer die älteren Jahrgänge der *Musica sacra* in die Hand nimmt, wird manch Abhandlung ihres Gründers Dr. F. X. Witt begegnen, worin derselbe in sein temperamentvollen Art und soweit es der Stand damaliger Forschung gestatte die schwebenden Fragen durch geschichtliche Darlegungen zu beleuchten such Die Renaissance der klassischen Polyphonie bot reichlichen Stoff zu Aufsätzen üb Themata aus der Geschichte, Theorie und Praxis des 16. und 17. Jahrhunder Manche dieser Artikel Witts, namentlich solche, die auf die Wiederbelebung alten Meister gerichtet waren, sind auch heute noch nicht veraltet und da die v ihm redigierten Jahrgänge längst vergriffen und nur einige hier und da antiquaris zu erreichen sind, so wäre es eine verdienstliche Aufgabe, seine besten Aufsä durch eine Neuausgabe für die Gegenwart und Zukunft wieder nutzbringend machen. Auch an Fragen choralischer Art ist Witt nicht vorbeigegangen.

Sein nunmehr verewigter Nachfolger verfügte gerade auf dem Gebiete, Witt mit Vorliebe beackerte, über ein noch sicheres, methodischeres und umfa reicheres Wissen. Die meisten Bibliotheken Italiens, die gelehrter Forschung üb haupt zugänglich sind, sahen den unermüdlichen Forscher bei sich zu Gaste. U wenn es die Verhältnisse auch mit sich brachten, daß seine archivalischen Stud sich auf die deutschen und italienischen Büchereien beschränkten, so würde d noch dasjenige, was Dr. Haberl an neuen Tatsachen bibliographischer und geschic licher Art der wissenschaftlichen Welt zugeführt hat, hinreichen, um sein Namen für immer eine ehrenvolle Stelle in der Geschichte der Musikforschung sichern. Die Palestrina-Ausgabe, die er vollendet hat, ist in aller Munde. Und do fehlt ihr immer noch der Schlußstein. Man muß es bedauern, daß Dr. Haberl ni Zeit fand, sein biographisches Material über Palestrina selbst zu verarbeiten u zu veröffentlichen. Die literarische Tätigkeit, die er dem Choral widmete, sta gerne im Dienste seiner praktischen Wünsche. Jedenfalls war er mehr gewöh den Choral in seinen Zusammenhängen mit der Polyphonie, als für sich selbst u in seiner geschichtlichen Eigenart zu betrachten. Eine Entdeckung kunstgeschic lichen Neulandes war dagegen die Herausgabe von Orgelstücken des Frescoba die hochinteressantes und bis heute noch nicht allseitig gewürdigtes Material Entwicklung des kirchlichen Orgelspiels im 18. Jahrhundert dem Studium zugä lich gemacht hat.

Den größten Nutzen aus der wissenschaftlichen Arbeit des Cäcilienvereins u seiner Leiter hat sicher die kirchliche Polyphonie gezogen. Neidlos erkennen au nichtdeutsche Gelehrte die Leistungen unserer kirchenmusikalischen Führer Wir Deutsche erfreuen uns des Besitzes der Früchte solcher Arbeit; nicht die Wiedererweckung der klassischen Altmeister ist unser Verdienst, sondern a die Schöpfung von Werken, die die Sehnsucht nach einem neuen modernen Kirch

Digitized by Google

stile in mehr oder minder glücklicher Form verkörpern. Und wo in der katholischen Welt die kirchliche Musik aus ihrer Umarmung durch die weltliche sich zu befreien trachtet, geschieht es in Nachahmung des deutschen Vorbildes. Wir brauchen so auch nicht besorgt zu sein, daß es einem andern Lande sobald gelänge, unsern großen Vorsprung zu verkürzen oder uns gar einzuholen. Auch hier konnte und kann man sagen: *Germania docet.*

Wenn dies Wort wenigstens nicht in seiner Allgemeinheit auch auf die Choralpflege in unsern Landen zutrifft, so liegt das an Verhältnissen, die jedermann kennt und die hier nicht wieder dargelegt zu werden brauchen. Wer die gegenwärtige kirchenmusikalische Lage vorurteilslos überdenkt, wird sich der Überzeugung nicht verschließen können, daß unsere choralische Arbeit sich in einem teilweisen Rückstande befindet. Ist es nicht charakteristisch, daß bei uns ein Wort geprägt werden konnte, wie „Choralfanatiker", obwohl es bei uns doch keinem Verständigen einfällt, den mehrstimmigen Gesang aus der Kirche zu verbannen und obschon der Choral, solange die römische Liturgie auf ihren bisherigen Grundlagen stehen bleibt, mit dieser aufs innigste verbunden erscheint. Darf denn der Geistliche am Altare eine andere Weise anstimmen, als eine Choralmelodie und haben nicht gerade die musikgeschichtlichen Forschungen der letzten Zeit den innigen Bund von Liturgie und Choral in immer hellere Beleuchtung gerückt? Wir würden es ebenso für unstatthaft halten, wenn ein Choralist von „Fanatikern des mehrstimmigen Gesanges" redete. Man soll nicht durch Übertreibungen und lieblose Urteile einer Sache schaden, deren Hebung einem am Herzen liegt. Es möge aber nicht getadelt werden, wenn ernste Männer, denen die Beschäftigung mit der kirchlichen Musik eine heilige Sache ist, die kirchliche Auffassung darüber immer vor Augen haben und zu verbreiten bestrebt sind. Viele darunter sind allein durch wissenschaftliche Studien zu ihrer Wertschätzung des Chorals gekommen, durch vorurteilslosen Verkehr mit den Tatsachen der musikalischen Geschichte.

Auch im Geiste des Cäcilienvereins wäre es nicht, wollte man sich einer energischeren Inangriffnahme der Choralreform widersetzen. Die offiziellen Entschließungen des Vereins auf den letzten Generalversammlungen brauchten nur in die Praxis umgesetzt zu werden, um allmählich einen liturgisch wie künstlerisch gleich erfreulichen Zustand herbeizuführen. Ein großer Teil der cäcilianischen Arbeit der Zukunft muß daher zum Programm haben: **Voran mit der vatikanischen Choralausgabe!**

An trostreichen Zeichen der Zeit fehlt es ja nicht. Die Maßnahmen des Hochw. Herrn Bischofs von Paderborn, Sr. Eminenz des Kardinalerzbischofs Fischer von Köln u. a., die Einführung der Vatikana im Dom zu Regensburg und an der dortigen Kirchenmusikschule, die Choralkurse, die in Westdeutschland und Prag mit so vielem Segen sind abgehalten worden, alles das sind Boten einer Besserung. Die Bewegung muß aber allgemein werden und von der Zentrale aus geleitet werden. Noch gibt es viele Kirchenmusiker, Dirigenten und Chöre, die nichts von der Vatikana wissen wollen und ihren bisherigen Choralbüchern eine Verehrung und der neuen offiziellen Ausgabe eine Abneigung entgegenbringen, die aus sachlichen Motiven schwer zu begründen ist.

Naturgemäß überläßt es die *Musica sacra* dem Generalvorstand des Cäcilienvereins, diejenigen Anordnungen zu treffen, welche die zu unternehmende Propaganda für die Vatikana erheischt. Dafür will sie aber einen **Aufklärungsdienst** einrichten, der die praktische Arbeit begleiten und stützen soll. Sie will durch sachgemäße wissenschaftliche Belehrung geschichtlicher und ästhetischer Art das ihre zum großen Reformwerk beitragen.

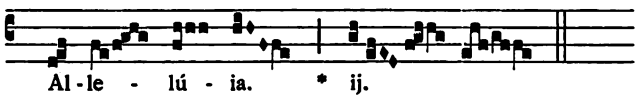
Um die Vatikana und den traditionellen Choral zu schätzen, muß man sie kennen. Da sie aber ein bisher im Gebrauche befindliches Buch ersetzen soll, kommt man an einem kritischen Vergleiche beider Choralformen nicht vorbei. So wird eine der wichtigsten Aufgaben der Gegenwart **das vergleichende Studium**

Digitized by Google

der Vatikana und der Medizäa sein müssen. Diese Aufgabe ist um so dringender, als die lehrreichen und bedeutsamen Ergebnisse der bisherigen deutschen und außerdeutschen Choralforschung den Gegenstand noch lange nicht erschöpft haben. Man muß leider auch hinzufügen, daß viele unserer Choralisten von den Dingen, um die es sich hier handelt, keine genügende Kenntnis besitzen. Wollte man freilich die Materie von allen Gesichtspunkten liturgischer und künstlerischer Art, die hier in Frage kommen, aus beleuchten, so würde das Resultat ein umfangreiches Buch sein, so umfangreich, wie P. Raphael Molitors dokumentarische Behandlung der römischen Choralreform um 1600 geworden ist. Vielleicht wäre es gut, wenn ein solches Buch einmal geschrieben würde. Wir müssen uns hier bescheiden und so lade ich den freundlichen Leser zu einem Rundgang durch die Arbeitstätte ein, in welcher das medizäische Graduale entstanden ist. In zwangloser Folge sollen ihm unbestreitbare Tatsachen vorgelegt werden, an denen er sich ein gegründetes Urteil über die Frage, welche von beiden Ausgaben die bessere sei, bilden kann. Er wird so auch entscheiden können, ob die kirchliche Oberbehörde in Rom recht daran tat, ihre Gunst von der Medizäa zurückzuziehen, und ob die immer wieder gegen die Vatikana vorgebrachten Einwände bei näherer Prüfung bestehen können.

Da es uns hier nicht auf das Verhältnis der alten Medizäa (1614 und 1615) zur neuen (seit 1870) ankommt — auch da ließen sich nicht uninteressante Dinge feststellen — sondern nur die beiden heute vornehmlich einander gegenüberstehenden Choralbücher verglichen werden sollen, so exemplifiziere ich für die Medizäa an den Ausgaben des Graduale von 1882 *(editio stereotypa)* und 1902 *(editio typica)*, die mir gerade zur Hand sind, und für die Vatikana an der Originalausgabe, Rom 1908. Mit Hilfe der *Indices,* die den Gradualien beigefügt sind, wird es leicht sein, unsere Derlegungen auch an andern Ausgaben der Medizäa wie der Vatikana zu prüfen.

Öffnen wir das Meßgesangbuch. Schon der erste *Alleluja*-Gesang des Kirchenjahres bietet uns Gelegenheit zu interessanten Beobachtungen.

Das *Graduale Vaticanum* hat für das *Alleluja in Dominica prima Adventus* ℣. *Osténde nobis* (p. 2) die folgende Singweise:

Genau dieselbe findet sich an zahlreichen anderen Stellen des Buches. Ich führe sie der Reihe nach an:

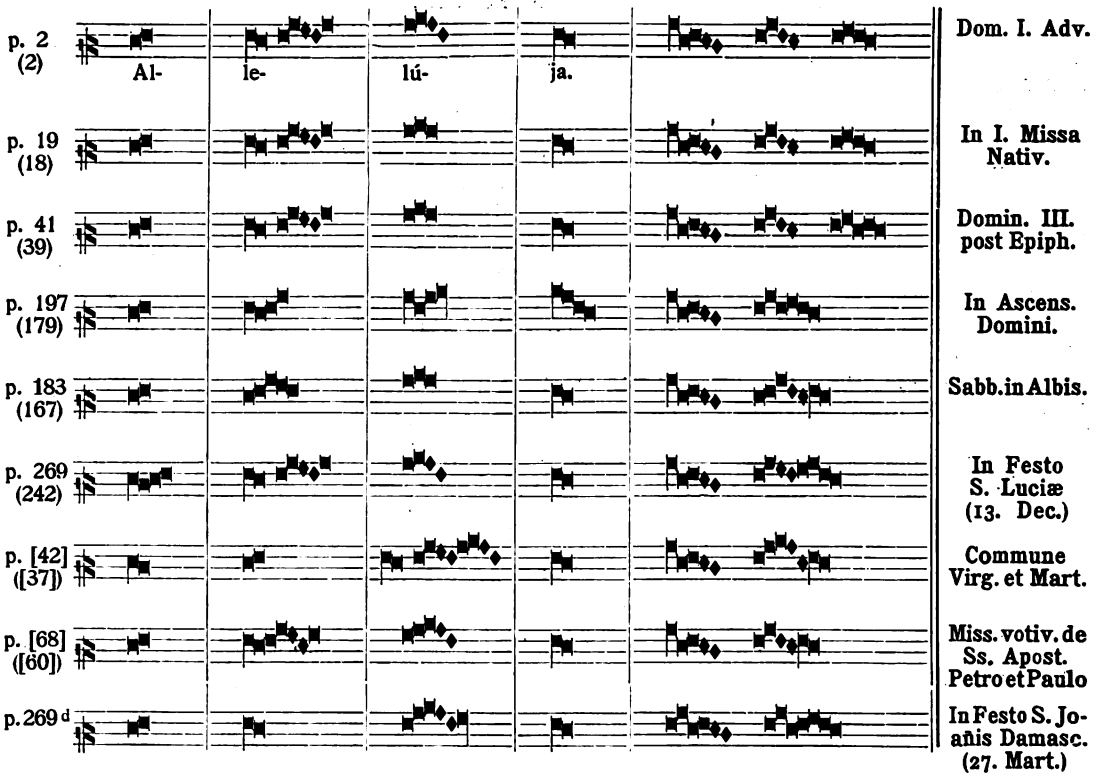
p. 26. *Allelúja* ℣. *Dóminus dixit (Nativ. Domini I. Missa),*
p. 56. „ ℣. *Dóminus regnávit (Dom. III post Epiph.),*
p. 219. „ ℣. *Haec dies quam fecit (Sabb. in Albis),*
p. 243. „ ℣. *Dóminus in Sina (Ascens. Domini),*
p. 350. „ ℣. *Diffúsa est (S. Luciae Virg.),*
p. 361. „ ℣. *Confiteántur (Cathedr. S. Petri),*
p. 395. „ ℣. *Dóminus salvávit (S. Joannis Damasc.),*
p. 548. „ ℣. *Nimis honoráti sunt (Ss. Simonis et Judae, Apost.).*
p. (48). „ ℣. *Spécie tua (Commune Virg. et Mart.),*
p. (62). „ ℣. „ „ *(Commune nec Virg. nec Mart.),*
p. (112). „ ℣. *Mittat vobis (Pro sponso et sponsa.).*

Es bedarf keines besonderen Hinweises darauf, daß in allen diesen Fällen die benutzte *Alleluja*-Weise in identischer Fassung wiederkehrt. Durch derartige Entlehnungen wird der Gebrauch des Buches sehr erleichtert. Die Melodie ist leicht eingeprägt und es erfordert dann keinerlei besondere Anstrengung und Aufmerksamkeit von seiten der Sänger, um sie auch nach dem ersten Adventsonn-

Digitized by Google

tag ordentlich auszuführen. Von diesem praktischen Gesichtspunkte aus erscheint also die mehrmalige Wiederholung derselben Melodie auf verschiedene Texte als ein Verfahren, das gerade die Choralsänger begrüßen müssen, da es ihnen das Erlernen neuer Melodien erspart; es ist immer leichter, eine Singweise zehnmal zu wiederholen, als zehn verschiedene sich anzueignen.

Wie stellt sich nun das *Graduale Medicaeum* dazu? Hat es die eine Choralweise unverändert gelassen oder, wenn es änderte, gleichmäßig geändert, um die Sänger nicht der Vorteile einer ungeänderten Wiederholung zu berauben? Die Antwort wird durch die folgende Tabelle erteilt; die oberen Seitenzahlen links am Rande beziehen sich auf die Ausgabe von 1882, die in Klammern darunterstehenden geben die Seiten der Ausgabe von 1902 an. Der Allelujavers ℣. *Confiteántur* steht noch nicht im Graduale 1882 und die Ausgabe von 1902 hat p. 249 eine Singweise des 2. Modus, die also nicht zum Vergleich herangezogen werden kann. Das *Alleluja* ℣. *Dominus salvavit* steht ebenfalls nur in der Ausgabe von 1902, p. 269d.



Begnügen wir uns für jetzt mit der Betrachtung dieser lehrreichen Tabelle; sie sagt uns genug. Suriano und Anerio, die Bearbeiter des *Graduale Medicaeum,* und ihre Nachfolger, welche die neuesten Feste mit Singweisen versahen, haben es fertig gebracht, die eine gregorianische, an keinerlei Mangel leidende Fassung durch neun neue Fassungen zu ersetzen, die aber nur ebenso viele verschiedene Bearbeitungen jener Urfassung darstellen. Keine einzige der neun Varianten stimmt mit einer andern überein; alle aber gleichen sich. Meist bestehen sie aus denselben Noten, die aber immer anders gruppiert sind; von den zahlreichen Möglichkeiten der Gruppierung sind wohl die meisten hier vorhanden.

Mit der ersten Fassung von p. 2 stimmt die zweite auf p. 19 bis auf eine Note überein. Warum wohl hier auf der Silbe *-lu-* die vierte Note *la* das zweite Mal verschwand? Die dritte Lesart auf p. 41 ist wieder mit der zweiten identisch, bis auf den Schluß, der eine Note mehr hat, ein *sol.* Und die Version des Himmel-

Digitized by Google

fahrts-Alleluja! Warum sind hier die Noten der Anfangsweise auf einmal anders verteilt! Warum verschwanden hier im Jubilus die Noten *sol la?* usw. Die verschiedenen Versionen sind meist derjenigen auf p. 2, seltener derjenigen auf p. 19 tributpflichtig. Originell ist die vorletzte Fassung, die auf einmal den Ton *si* bedeutsam hervorhebt.

Gemeinsam ist allen neun Versionen nur der erste Ton, dann die Kadenzfigur *la sol* vor und am Ende des Jubilus. Jedesmal ist es die Tonika *sol,* die dieses Vorzuges teilhaftig geworden. Nicht uninteressant ist das Verhalten der Anfangsfigur. Die ursprüngliche Version beginnt mit *fa,* einem die Tonika *sol* wirkungsvoll vorbereitenden Tone. Den Redakteuren der Medizäa galt das *fa* als falsch; nach ihrer Auffassung mußte die Melodie mit der Tonika beginnen. Sie korrigierten, indem sie den Anfangston, das *fa,* wegschnitten; im Beispiel 6 setzten sie aber dem *fa* die Tonika voraus, so daß die erste Silbe die vier Noten *sol fa la sol* erhielt; im Beispiel 7 sind dann dieselben vier Noten auf die beiden Silben *alle* verteilt. In allen andern Fällen hat die erste Silbe die zwei Noten *sol la.* Selbst wenn man sich zur theoretischen Regel bekennen könnte, daß jede Choralmelodie mit der Tonika zu beginnen habe, wird man das Verfahren der Medizäa unbegreiflich finden. Erforderte es nicht die einfachste Logik, daß, wenn einmal *sol* der Anfangston sein solle, diese Änderung immer auf dieselbe Weise vorgenommen werden müsse? Warum einmal ein *sol* vorsetzen, das andere Mal das *fa* vor dem *sol* wegschneiden? Hier haben die Redakteure der Medizäa eine einfache Sache durch Willkür kompliziert.

Und wie soll man erst die weiteren Änderungen beurteilen? Auch sie sind Denkmäler einer Willkür, die aller künstlerischen Erwägung den Krieg erklärt. Welches sind aber die Konsequenzen dieser Änderungen für die Choralsänger? Sie haben nunmehr statt einer einzigen Singweise deren neun zu lernen, die sich zudem alle gleichen, so daß man leicht aus der einen in die andere gerät, wenn man nicht besondere Aufmerksamkeit walten läßt. Wäre es nicht besser gewesen, neun ganz verschiedene Melodien zu schaffen? Dann wäre wenigstens die Gefahr einer Konfusion vermieden gewesen.

Rechtfertigen läßt sich das Verfahren des medizäischen Graduale nicht. Allem Anscheine nach haben Suriano und Anerio nicht gemerkt, daß die Alleluja-Weisen, die sie zu verbessern unternahmen, mehrmals im Buche vorkamen; darum haben sie hier so, dort anders und später immer wieder anders korrigiert. Auch heute gibt es noch viele ausgezeichnete Kirchenmusiker, die nicht in den Organismus des Meßgesangbuches tief eingedrungen sind. Ein unzulänglicher, nur auf der Oberfläche haftender Choralunterricht, sowie der fast ausschließliche Verkehr mit dem mehrstimmigen Kirchengesang verhindert sie, in die choralische Formenlehre und in ihr Choralbuch einen kritischen Blick zu tun.

Wer die Lesarten der Medizäa mit der Fassung der Vatikana vergleicht, wird von selbst die Folgerung ziehen, daß bei der Frage nach der leichten Ausführung einer Choralform noch andere Dinge in Rechnung gestellt werden müssen, als die heute so sehr in den Vordergrund gerückte Zahl der Noten. Daß überhaupt die Medizäa vielfach schwierigere Aufgaben vorhält als die Vatikana, dafür lassen sich Dutzende von Belegen kräftiger Art und von charakteristischer Deutlichkeit bringen.

Digitized by Google

Der mehrstimmige kirchliche Gesang

Von Peter Griesbacher-Osterhofen

1. Die klassische Polyphonie

Von welchem Standpunkt aus wir den mehrstimmigen kirchlichen Gesang auch betrachten mögen, wir müssen schließlich gestehen, daß alle historischen und praktischen, alle kritischen und ästhetischen Studien auf nichts anderes hinauslaufen können, als auf die Zentralpunkte, welche durch das *Motu proprio* vom 22. November 1903 festgelegt sind. Dasselbe unterscheidet zwischen klassischer Polyphonie und moderner Komposition, konstatiert in der ersteren und fordert von der letzteren als Kriterien der Kirchlichkeit die Heiligkeit und die Güte der Formen, woraus der Charakter der Allgemeinheit sich von selbst ergibt. Ein gewisser theatralischer Stil des vorigen Jahrhunderts begegnet dabei gerechtem Bedenken.

Das ist das praktische Ergebnis der Geschichte von dem Augenblick an, wo die Welt nach einem Jahrtausend der Choralherrschaft an den Gedanken des Discantus herangetreten ist. Wir haben es bisher nicht weiter gebracht als zur klassischen Polyphonie, der licht- und wärmespendenden Sonne der Kirchenmusik, dann zur direkten Negation derselben in dem theatralischen Stil der letzten anderthalb Jahrhunderte und heute stehen wir vor der Frage: Was ist moderne Kirchenmusik? Wie muß sie beschaffen sein, sollen wir sie als kirchlich würdig anerkennen?

Die Behandlung des modernen Kirchenstils begegnet gerade in maßgebenden Kreisen einer Unsicherheit und Verwirrung der Kritik, daß eine Klarlegung direkt notwendig ist und eine Einigung das erstrebenswerte Ziel sein muß: *Ut omnes unum* — auch in der Kirchenmusik!

Die positiven Momente der Kirchlichkeit liegen praktisch in den Umrissen des klassischen Stils niedergelegt. Die Güte und Heiligkeit seiner Formen kann man an einem Palestrina erproben. Das ganze Geheimnis seiner musikalischen Größe liegt darin, daß er auf die melodische Überladung der Vorzeit verzichtend, die vorhandenen Formen nur dazu gebraucht, dem in seiner ganzen Tiefe erfaßten liturgischen Gedanken in einer von innerer Wärme durchglühten musikalischen Form wahren, überzeugungstiefen Ausdruck zu verleihen. Dieses Moment darf niemals übersehen werden. Hier liegt das Mysterium, das der Musik das Siegel der Heiligkeit aufdrückt. Einer, der von der Gewalt des liturgischen Wortes bis ins Mark erfaßt ist, kann nicht unkirchlich schreiben, er mag zu welchen Tönen und Harmonien nur immer greifen.

Ist es nun nicht auffallend, daß gerade die einfachsten homophonen Werke des großen Meisters, seine Lamentationen, sein *Stabat mater*, *O bone Jesu*, seine *Improperien* die edelsten Zeugen seiner erhabenen Größe und die ersten Herolde seines Ruhmes geworden sind? Die Homophonie, die das Hauptgewicht auf metrische Symmetrie und auf harmonische Klärung legt, ist ein nicht zu verachtender, integrierender Bestandteil des klassischen Stils. Hier ist auch der römische *Princeps musicae* in seinem unverkennbaren Streben nach Einfacheit der Melodie, nach Klarheit der Harmonie, nach würdiger Breite der **Rhythmik** auf dem Wege über das polyphone Ideal der *Missa „Papae Marcelli"* an einem Zielpunkte angelangt, über den es kein Hinaus mehr gibt. Weiter ging Palestrina nicht mehr. Das nächste Produkt in der historischen Entwicklung der Kirchenmusik macht er nicht mehr mit. Ein Parlando kann man bei einem Orlando di Lasso finden, bei einem Palestrina nicht. Er hält an der Silbeneinheit des Taktschlages, also dem Viertel unseres Ganztaktes fest. Er kannte die Neuerung, die wohl nicht so

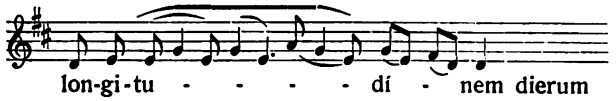
Digitized by Google

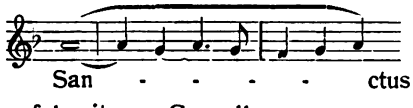
allgemein zu verurteilen ist und blieb doch fest bei seinem Prinzip. Warum? Wußte er das selbst? . . . Seine innere Empfindung ließ es nicht zu. Einem anderen, der den Mut dazu hat, steht es gut an. Einem Palestrina ging es nicht über die Lippen; es war gegen seine Überzeugung.

Wieder ein inneres Moment des Palestrinastils! Ein inneres Moment, das unmittelbar auf die äußere Form wirkt, insoferne als damit die rhythmische Seite durch das religiöse Empfinden festgelegt ist. Alles Hastende, alles Übereilende, alles, was dem Texte eine Überstürzung und Überhudlung droht, ist dadurch von vornherein ausgeschlossen.

Und die erhabene Plastik, mit welcher Palestrina auf diese Weise den Text hervortreten läßt, muß vorbildlich bleiben für alle Zeit. Im Texte kommt jeder Silbe ihr vorgeschriebener Wert zu, der nur unter gewissen Bedingungen und Kautelen unter einen Taktschlag heruntergehen darf. Der musikalische Kleinkram bleibt auf die Ornamentik, auf die rein melismatische Ausgestaltung einzelner Silben beschränkt. Diese Deklamationsform hat sich bewährt, ist auch auf die Mehrzahl der weltlichen Kompositionen, der Oratorien übergegangen. Nur eine vorübergehende Mode konnte sie eine Zeitlang aus dem Sattel heben. Und wenn in neuester Zeit ein im weltlichen Stil anerkannter Meister, der nicht durch die strenge Schule hindurchgegangen, ein Rheinberger, sicher von innerem Drange erfaßt, eine Messe niederschrieb, so geschah es trotz des immensen Abstandes seiner Harmonik, instinktiv in den deklamatorischen Schranken des Palestrinastils. Das ist ein moralischer Beweis für die Durchschlagskraft der Palestrinensischen Rhythmik, dieses einzig sicheren Kriteriums für die Kirchlichkeit einer Komposition.

Palestrinas **Harmonie** ist die seiner Zeit. Einfache Dreiklänge, gebundene Dissonanzen und eine belebende Modulation, die bis an die Grenze des damals Möglichen und jedenfalls viel weiter ging, als man aus den heutigen Lehrbüchern strenger Observanz erfährt. Eine gewisse Sucht nach harmonischer Abwechslung führt zu einer Menge von Querständen, harmonischen und diatonisch-melodischen. Man fühlt es förmlich, daß den Klassikern die harmonischen Grenzen viel zu enge sind. Orlandos Feuergeist sprengt oft rücksichtslos die Schranken, die seinem Genie im Wege sind und rast im Quintenzirkel auf und ab, daß er innerhalb 14 Takten in harmonischer Sequenzform und reinen Dur-Akkorden von einem *B*-dur bis nach einem *E*-dur und zurück gelangt.

Die klassische **Melodie** lehnt sich an den Choral und seine Form an mit einem unverkennbaren Streben allen überflüssigen Ballast über Bord zu werfen. Sie trachtet nach Einfachheit in der Form und nach gerader Liniatur in Sekundschritten. Jene Manier des Chorals, mit welcher dieser z. B. die Langweiligkeit des irdischen Lebens mit einem

malt, macht sie nicht mit. Damit läßt sich das durch polyphone, wiegend



der fünfstimmigen *Missa: „O sacrum convivium"* nicht im entferntesten vergleichen. Und das ist übrigens eine Rarität. Die Melodiesequenz *„Amen"* im *Gloria* der *Missa: „Brevis"* ist ebenso vereinzelt und beruht auf breiterer Grundlage.

Mit diesen skizzenhaften Zügen ist die äußere Form des Klassizismus gezeichnet, welche den Beifall der ganzen Welt und die rückhaltlose Anerkennung der Autoritäten aller Zeiten besitzt — die äußere Form, deren Güte das *Motu proprio* als mustergültig hinstellt!

Digitized by Google

Die Messe des Epiphanie-Festes

Arme Hirten nächtigten auf den Fluren Bethlehems, da der langersehnte Retter erschien und die auf der Menschheit seit Jahrtausenden lastende geistige Finsternis erhellte. Den Hirten wurde die Ankunft des Heilandes durch einen Engel verkündet; den drei Weisen aus dem Morgenlande durch einen wunderbaren Stern, der sie zur Krippe nach Bethlehem führte, um dort dem neugebornen König Anbetung und Opfer darzubringen. In lebendiger Anschaulichkeit und erhebender Feierlichkeit führt uns die Meßliturgie des Epiphaniefestes diese Offenbarung vor Augen.

Die Antiphon zum Introitus verkündet wie ein königlicher Herold die Ankunft des Königs der Könige, der da Macht und Herrschaft inne hat über die ganze Erde: *Ecce advenit dominator Dominus* — Siehe! Gekommen ist der Herrscher, der Herr! — *et regnum in manu eius* — und die Königswürde ruht in seiner Hand — *et potestas* — und die Macht — *et imperium* — und die Herrschaft. Es ist die Fülle der Macht — die Allmacht, welche diesem Könige zu Gebote steht, und er kommt mit ihr bekleidet, um durch sie alle mit milder Herrschaft zu beglücken. Diese Herrschaft ist gegründet auf wunderbare Gerechtigket; um sie fleht der Psalmist prophetischen Geistes in dem Psalmverse: *Deus, judicium tuum Regi da* — O Gott, gib dein Gericht dem Könige — *et justitiam tuam Filio Regis* — und deine Gerechtigkeit dem Sohne des Königs. Wir können diesen freudig bittenden Ruf als Antwort auf die in der Antiphon verkündete Freudenbotschaft ansehen und in ihm die frohe Hoffnung lesen, daß das Kind von Bethlehem, dieser „Königssohn", der Menschheit Freiheit und Frieden bringe. Diese sehnsuchtsvolle Erwartung zieht die Völker und Könige mit heiliger Gewalt hin zu diesem neuen Könige, zu seinem Throne; sie strömen herzu von den Grenzen der Erde, um ihre freiwillige Unterwerfung unter sein Herrscherzepter ihm anzubieten, wie die Epistel uns in prächtiger Weissagung schildert. Sie läßt uns schauen die Herrlichkeit und Ausdehnung des neuen Gnadenreiches — die Kirche, in deren Licht die Völker der Erde wandeln werden. Den Schluß der Epistel: *Omnes de Saba venient* — Alle von Saba werden kommen — nimmt das Graduale in jubelnder Melodie auf und fügt im Verse in feierlich einladenden Tönen den Anfang derselben an: *Surge et illuminare Jerusalem* — Erhebe dich und werde licht, Jerusalem — *quia gloria Domini super te orta est* — weil die Herrlichkeit des Herrn über dir aufgegangen ist. Schon erscheinen vor deinem Könige dort an der Krippe die Völker der Erde: darum mache auch du dich auf, deinem wahren Könige, deinem Heilande, den du so lange erhofft, freudig und glaubensvoll zu huldigen! Doch was das Jerusalem des Alten Bundes dem Herrn verweigerte, bietet ihm das Jerusalem des Neuen Bundes, die Kirche, über der die Herrlichkeit des Herrn aufgegangen ist: sie bringt ihm ihre Huldigung und Anbetung jubelnden Herzens; sie opfert ihm Gaben, die allein seiner würdig sind. Der *Alleluja*-Vers mit dem freudigen Rufe der drei Weisen: *„Vidimus stellam eius in Oriente* — Wir haben seinen Stern im Morgenlande gesehen — *et venimus adorare Dominum* — und sind gekommen, den Herrn anzubeten", leitet über zum Evangelium, welches den Anfang der Erfüllung dessen, was die Epistel weissagt, ausführlich und lebhaft schildert: Die Ankunft der drei Weisen — heidnischer Fürsten — aus dem Morgenlande und deren demütige und glaubensfreudige Anerkennung des Königtums jenes Kindes, das sie im Stalle zu Bethlehem finden. Wiederum weist die Antiphon zum Offertorium hin auf den Strom der Völker, die hinfluten zum König aller Könige, um ihm ihre Gaben zu bringen, ihre Herzen, ihren Willen zu opfern. Und alle werden sich in Anbetung vereinigen in jenem einem, des großen Königs vollkommen würdigen Opfer, das er selbst ihnen gegeben hat, um bis zum Ende der Zeiten mit ihnen zu sein. Auch uns hat, wie die drei Weisen, ein Stern zum Heiland geführt, der Stern des Glaubens, der uns von Osten her aufging durch die Verkündigung des Evangeliums Christi und deshalb kommen auch wir, dem Königskinde von Bethlehem unsere Gaben darzubringen: Dankbarkeit, Gehorsam, Liebe, Treue — unser ganzes Herz. So können wir die Worte der Antiphon zur Communio auf uns selbst beziehen und aus dem Feste der Erscheinung des Herrn Frucht für unsere Seele ziehen.

Jägerndorf (Schlesien). P. A. Weiß, S. D. S.

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äusserungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Über mehrstimmige Vertonung der Wechselgesänge der Messe

Der begeisterte Aufsatz P. Drinkwelders S. J. in der *„Musica sacra"* (1910, Nr. 10) enthält viel des Schönen und Anregenden; theoretisch kann man demselben nur beistimmen. Zwei der darin hervorgehobenen Gründe für ein einheitliches mehrstimmiges Durchkomponieren der Wechselgesänge (Introitus, Graduale, Offertorium und Communio) scheinen auch mir in die Augen springend: 1. Die Geeignetheit dieser liturgischen Texte für die Komposition vermöge ihres abwechslungsreichen und tiefen Stimmungsgehaltes. Sie sind in der Tat „geradezu die Träger der Feststimmung und des spezifischen Charakters der einzelnen Messen"; sie böten also dem Tonsetzer zweifellos an und für sich wenigstens ebenso geeigneten, ja vielfach geeigneteren Kompositionsstoff als die bisher bevorzugten stehenden Texte *(Kyrie, Gloria, Credo,* etc.).

2. Ebenso zweifellos scheint mir, was P. Drinkwelder sagt über die durch die Verwendung von Choral und mehrstimmiger Musik bedingte Stilvermengung, über den mangelnden einheitlichen künstlerischen Eindruck eines solchen Hochamtes. Eine mittelalterliche Statue paßt künstlerisch und stilistisch wirklich nicht als Teil einer Gruppe moderner Skulptur mit deren abgerundeten, technisch entwickelten Formen, mögen auch beide von demselben kirchlichen Geiste durchdrungen sein.

Wählt man Choral zu den wechselnden Texten einer in den übrigen Teilen mehrstimmigen Messe, so braucht er zwar durchaus nicht als Lückenbüßer aufgefaßt zu werden, zu dem man eben griff, weil „man um eine passende Komposition neueren Stiles verlegen ist"; man kann ihn wählen, und viele wählen ihn tatsächlich wegen seines inneren Wertes und seiner liturgischen Geeignetheit. Durch die bisherige Verwendungsweise widerfährt also dem Choral nicht notwendig, wie P. Drinkwelder nahelegt, eine Geringschätzung; aber wahr bleibt, daß ein Amt mit alleinigem Choral oder alleiniger mehrstimmiger Musik stilistisch und künstlerisch einen einheitlicheren Eindruck macht, als eine Mischung der beiden Stilarten in demselben Kunstganzen.

Die Theorie spricht also zugunsten des Drinkwelderschen Vorschlags. Was sagt nun die Praxis? Leider wird ihr Urteil wohl weniger optimistisch lauten.

1. Eine mehrstimmige Komposition, ist sie nicht gerade ein einfacher Falsobordone, nimmt im Vortrag wegen der ihr eigenen technischen Mittel eine längere Dauer in Anspruch als eine Rezitation und der leicht und schnell dahinfließende einstimmige Choral, wenigstens wenn dieser nicht zu melismenreich ist. Beim levitierten Hochamt ist zwar, wegen der für die Inzensation benötigten Zeit, für einen etwas ausgeführten Introitus wohl Raum vorhanden, ohne den Fortgang der Messe aufzuhalten; dies trifft aber nicht zu bei der in den meisten Pfarrkirchen usw. üblichen sonntäglichen *Missa cantata* und bei den übrigen Wechselgesängen der Ämter. Ich nehme das Offertorium aus, bei dem übrigens jetzt schon meist mehrstimmiger Gesang vorgetragen wird. Ist es aber gut und praktisch, die Dauer des Amtes auszudehnen? Ich spreche nicht so sehr davon, daß der Zelebrant meist nicht aufgehalten werden will, sondern davon, daß in Pfarrkirchen viele Leute wirklich nur eine beschränkte Zeit von Hause wegbleiben können und wieder zu bestimmter Zeit zu Hause zurück sein müssen; sie würden durch eine Verlängerung vom Hochamte abgehalten werden; andere, die zwar Zeit genug hätten, würden, auch bei einer nicht bedeutenden Verlängerung, diese doch nur zu leicht als Entschuldigung nehmen, um statt eines Amtes eine stille Messe zu hören. Würde man also nicht Gefahr laufen, bei regelmäßiger Anwendung des Drinkwelderschen Vorschlages den Besuch des Amtes zu verringern?

2. Für das Graduale und die Communio ist auch im levitierten Hochamt, in der *Missa cantata* für alle Wechselgesänge, das Offertorium einigermaßen ausgenommen, die verfügbare Zeit knapp bemessen. Die Wechselgesänge müßten also mehrstimmig sehr kurzatmig komponiert werden. Könnten sie bei solcher Einschränkung künstlerisch wertvoll vertont werden, so daß der von P. Drinkwelder erhoffte Zu-

Digitized by Google

wachs an künstlerischer Schönheit für das Hochamt erzielt würde? Das Kunststück dürfte nicht vielen gelingen.

Ferner müßten wohl *Kyrie* und *Agnus Dei* mehr als bisher eingeschränkt werden, um Zeit für den mehrstimmigen Gesang des Introitus und der Communio frei zu lassen. Das wäre ein starker Hemmschuh für eine künstlerisch wertvolle Vertonung dieser Stücke; der so oft gehörten und zum Teil wohl berechtigten Klage über die musikalische Minderwertigkeit unserer Kirchenkompositionen würde so neue Nahrung zufließen. Es wird wohl schon jeder Komponist das Hinderliche empfunden haben, das ihm die notgedrungene Kürze entgegenstellt, welche die Liturgie und der rastlos in verschiedenen neuen Gedanken voranschreitende Text auferlegen. Bei dieser Sachlage ist es so wie so schon schwer genug, seine musikalischen Gedanken zu einem größeren, einheitlichen, architektonisch zusammenhängenden Ganzen zu entwickeln, wie es der Komponist weltlicher Musik ungehindert tun kann, und dem Elend der musivischen Aneinanderreihung von Bruchstücken zu entgehen. Ist es gut diesen dem Komponieren angelegten Hemmschuh noch straffer anzuziehen?

3. Ein drittes Bedenken hat P. Drinkwelder selbst herausgefühlt, indem er schrieb: „Kompositionen der wechselnden Gesänge sind größtenteils nur zur Aufführung an einem Tage im Jahre bestimmt, während die gewöhnlichen Meßteile: *Kyrie* etc., jahraus jahrein ihre Dienste leisten, wenn sie einmal eingeübt sind." Ein sehr, sehr großer Teil unserer Chöre könnte das so erweiterte Arbeitspensum einfach nicht bewältigen; er würde sich also gar nicht daran machen. Dies würde zur Folge haben, daß solche Kompositionen auf keinen oder doch nur ganz geringen Absatz rechnen könnten, und daß mithin die Komponisten keinen Verleger fänden. Zur Verlagsübernahme „einheitlicher Wechselgesangkomplexe" für einige Hauptfeste mag sich der eine oder andere opferwillige oder waghalsige Verleger vielleicht hergeben; es werden *rari nantes in gurgite vasto* sein.

Im großen und ganzen, fürchte ich, werden sich also in der Praxis dem Drinkwelderschen Ideal zu große Hindernisse entgegenstellen; dieses Ideal wird wohl nur in Einzelfällen erreicht werden können und im allgemeinen ein frommer Wunsch bleiben. Es sollte mich jedoch freuen, wenn jemand Mittel und Wege fände, diesen Wunsch in die Erfüllung und Wirklichkeit überzuführen.

Buffalo, N. Y. Ludwig Bonvin, S. J.

∴ Aus neuen Büchern und Schriften ∴

Unter obiger Rubrik sollen den Lesern Proben aus den im gleichen Heft besprochenen, wertvolleren Werken vorgeführt werden, damit dieselben sich selbst ein Urteil bilden können.

Das Harmonium

(Aus: Prof. Dr. Oskar Bie, Klavier-Orgel-Harmonium. S. 96ff. vgl. die Besprechung S. 13.)

Unter Harmonium verstehen wir ein Instrument, in dem Reihen von Zungenstimmen durch Wind zum Klingen gebracht werden, aber den Wind macht der Spieler selbst. Ich habe bei der Orgel gesagt, was Zungenstimmen sind. Es sind kleine, aus Metall gefertigte Plättchen, die beim Harmonium durchschlagend angebracht sind, also frei in einer Öffnung schwingend; doch während auf der Orgel diese Zungenstimmen durch Schalltrichter in ihrem Klange verstärkt werden, fehlen die Trichter beim Harmonium, und die Zungen begnügen sich mit der Wirkung des bloßen Schwingens. Die Feinheit, Zartheit und Farbigkeit der schwingenden Zungen gibt dem Harmonium seinen intimen Charakter. Die Selbstregulierung des Windes durch den Spieler, der die Bälge nach eigenem Wunsche tritt, gibt ihm eine erhöhte Ausdrucksfähigkeit gegenüber der starreren Orgel. Es gibt zwei Arten der Harmoniumtechnik. Entweder wird der Wind durch die kleinen Zungen gestoßen, oder er wird gesaugt. Das sind zwei große Systeme, die sich heute recht feindlich gegenüberstehen: das System des Saugwindes und das des Druck- oder Stoßwindes. Durch diese Verschiedenheit der Windtechnik ist bisher eine Einheit in dem Harmoniumbau unmöglich gewesen. In keinem Fache des Instrumentenbaues herrscht ein solcher Streit von Meinungen, eine solche Heftigkeit zwischen den verschiedenen an sich verdienstvollen Firmen, wie beim Harmonium. Ein einziger Versuch ist zu erwähnen, der in der letzten Zeit in die verschiedenen Systeme und die damit zusammenhängenden Registrierungen eine Einheit zu bringen beabsichtigte, das ist das sogenannte Normalharmonium.

Das Harmonium steht in gewissem Sinne zwischen dem Klavier und der Orgel. Es ist nicht so persönlich und gibt nicht dem augenblicklichen Impuls so elastisch nach, wie das Klavier, und es ist

Digitized by Google

auch nicht so elementar, gewaltig und absolut wie die Orgel, aber es hat von beiden Instrumenten Vorzüge in sich vereinigt, die es für ein Hausinstrument, mehr als die Leute glauben, geeignet macht. Das Klavier hat seine eigentümliche Sprache, es ist imstande, die ganze Musik wiederzugeben, aber es übersetzt sie in seinen kurzen und wenig nachklingenden Ton. Das Harmonium wiederum verfügt über langgehaltene Töne, die in der Klangfarbe voneinander verschieden sind, aber es ist nicht imstande, alle Tempi und alle Geläufigkeiten der Musik einzuhalten. Was es uns an Inhalt der Musik nicht zu geben vermag, gibt es uns an der ursprünglichen Kraft, der Reinheit der Töne. Wenn wir am Klavier fähig sind, eine persönlich empfundene Musik in seine Sprache leicht und vollkommen zu übersetzen, so geben wir uns umgekehrt dem Harmonium in die Arme, wenn wir von dem Wunsche beseelt sind, in die elementare Musik unterzutauchen. Das Klavier haben wir, das Harmonium hat uns mehr. Beim Klavier ist alles Auffassung und Anschlag, beim Harmonium ist es das Material dauernder farbiger Töne, das in unsere Hand gegeben ist. Es ist wunderbar auf ihm zu improvisieren.

Das Harmonium ist als Hausinstrument noch nicht sehr populär geworden. Das liegt wohl nicht bloß an dem Streit der Fabrikanten und an der Verschiedenheit der Instrumente, die übrigens selbst in den gleichen Typen, je nachdem sie neu oder alt sind, im Klang verschieden ausfallen, sondern es liegt vor allem daran, daß das Harmonium schwer öffentlich vorgeführt werden kann. Es hat nichts Virtuoses an sich, und nur die Virtuosität ist imstande, in großen Sälen die Aufmerksamkeit der Zuhörer zu fesseln. Das Harmonium wirkt im Zimmer, dies ist seine Dimension, und dies ist das Format seines Klanges. Es verflüchtigt sich, sobald der Raum groß wird, das *forte* verliert an Kraft, und der Klang wird nivelliert. Das Harmonium spricht nur zu einer kleinen Gemeinde von intimen Zuhörern, und wie alle Intimitäten darf es nicht zu lange dauern. Da das Tempo und die Geläufigkeit beschränkt sind, bekommt der Ton auf die Dauer etwas Einförmiges, und man muß verstehn, im richtigen Moment das Ende des Genusses zu finden. Eine merkbare Bewegung für dieses Instrument hat seit einiger Zeit eingesetzt. Sie geht sehr langsam vorwärts und wird nicht durch die Öffentlichkeit, sondern wie durch Zuspruch begeisterter Anhänger von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachsen. Allmählich wird den Spielern klar werden, daß das Harmonium weder für das Klavier noch für die Orgel ein Ersatz ist, sondern nur mit dem einen den langgezogenen Blaseton, mit dem andern die Verwendbarkeit im Zimmer gemeinsam hat, im übrigen aber durchaus auf eine eigene Technik und eigene Wirkung gestellt ist. Das Publikum glaubt, das Harmonium sei ein Klavier mit dauernden Tönen oder eine Art kleiner Orgel, es ist aber, wenn man es schon mit einem andern Musikkörper vergleichen will, ein kleines Orchester im Zimmer, auf dem man die Fähigkeit hat, die verschiedensten Instrumente vom streichenden bis zum blasenden Klang, soweit sie in den Registern vorliegen, miteinander tönen zu lassen und dabei das Tempo durch die Hand, die Dynamik durch den Fuß zu regulieren.

Das Harmonium ist noch nicht sehr alt: ungefähr hundert Jahre. Es hat sich entwickelt aus den Bestrebungen, den blasenden Ton zu modulieren, die um 1800 herum an verschiedenen Orten kräftig hervortreten. Ich muß an dieser Stelle kurz von den übrigen und den älteren Instrumenten sprechen, die den langgezogenen Ton mit der Tastatur zu verbinden suchten. Wir haben kein rechtes Wort dafür im Deutschen. Die Italiener nennen diese Klaviere *„sostenente"*. Dahin gehören verschiedene sogenannte Klaviorgana. Das sind Klaviere, die mit ein paar Registern von Orgeln verbunden sind, so daß der Spieler, außer dem Anschlag der Saiten, auch noch einige Pfeifen dem Winde öffnet. Solche Instrumente findet man häufig noch in unseren Museen, aber sie haben nur den Wert einer Kuriosität behalten, da sich Mischungen verschiedener Techniken niemals lebensfähig erweisen. Auch die Streicher versuchte man in den Betrieb eines Klaviers einzufügen. Und es schien, als ob in älterer Zeit dieser Versuch eine populäre Zukunft haben sollte. Im Mittelalter ist das geläufigste Instrument die sogenannte Drehleier, die gewöhnlich mit zwei tieferen, unveränderlichen Saiten bespannt ist, in der Quinte gestimmt als Begleitung und dazu noch eine dritte Saite hat, die von einer kleinen Klaviatur auf verschiedene Länge und also Tonhöhe gebracht werden kann, damit sie die Melodie über dem Baß der beiden andern Saiten spiele. Der Ton wird erzeugt durch ein kleines Rad, das die Saiten streicht. Das Instrument kommt unter den verschiedensten Namen vor, es heißt auch Organistrum, in Frankreich meistens *vielle*, sonst auch Lyra oder Sambuka. Seine Primitivität reichte nur für einige Jahrhunderte. Schon im ausgehenden Mittelalter wird es als Bettlerinstrument verspottet. Aber es erfuhr noch eine kurze Blüte im 18. Jahrhundert, da es einem archaistischen Stilsinne entsprach, einer Koketterie mit primitiver Wirkung. Virtuosen der Drehleier treten auf, eine kleine Literatur entwickelt sich dafür. Diese Zeit liebte niedliche Tasteninstrumente, sie versucht dasselbe mit der Gitarre, sie bringt eine kleine Tastatur an die Gitarre seitlich an, hängt das Instrument um den Hals schöner Damen und läßt eine feine kleine Literatur für diese *„Orphica"* entstehen. Alles vorübergehend, alles mehr Mode als Notwendigkeit. Aber die tastierten Streichinstrumente versuchten abgesehen davon auch im größeren Stile die Gunst der Musiker zu gewinnen. Schon aus dem Jahre 1610 wird uns ein „Nürnbergisches Geigenwerk" genannt, das ein Herr Hans Heyden konstruiert haben soll, und solche Gambenklaviere oder Bogenflügel, auch Lyricord oder Celestina genannt, kommen später in den verschiedensten Formen vor. Die Saiten werden gestrichen, und das Rad, das dieses Streichen besorgt, wird von einem Pedal getrieben. Die eine Hand reguliert oft das Streichen der Saiten, die andere spielt auf der Tastatur. Man nannte solche Instrumente um 1800 herum Friktions-Instrumente,

Digitized by Google

weil sie durch Reibung und nicht durch Schlag den Ton erzeugen, den die Taste angab. Das wichtigste aus dieser Zeit war Kaufmanns Streichklavier „Harmonicord", und daneben beschäftigte man sich mit dem „Clavicylinder" des Physikers Chladni. Dieses Klavizylinder-Instrument arbeitete schon nicht mehr mit gestrichenen Saiten, sondern mit feuchten Glaszylindern, die verschieden groß waren, der Tonleiter nach gestimmt und beim Spiel so gerieben wurden, daß sie einen nicht unangenehmen feinen und zarten Ton ergaben. Ich habe nur einige der vielen Friktions-Instrumente genannt, die die damaligen Liebhaber sehr beschäftigten. Viele Erfinder und viele Fabriken traten mit neuen Systemen hervor, aber keines hatte einen dauernden Erfolg. Noch in letzter Zeit ist ein Instrument, genannt „Organo-Piano" aufgetreten, von Caldera konstruiert, das durch einen fortgesetzten kleinen Hammerschlag die Saite zu einem dauernden Ton zwingen wollte. Alle Versuche, ein kleines Instrument mit langgehaltenen Tönen zu konstruieren, sind durch die Entwicklung des Harmoniums aufgesaugt worden.

Ein Kgl. bayer. Rentamtmann namens Eschenbach hat, wie Walter Lückhoff in seinen historischen Studien über das Harmonium feststellte, zuerst ein Instrument gebaut, das mit durchschlagenden Zungen die Wirkung langgehaltener Töne zu erreichen versuchte. Er nannte es Äoline und ging wahrscheinlich aus von der bekannten Maultrommel, die ja mit durchschlagenden Zungen arbeitet, und die damals wie alle diese kleinen Kabarett-Instrumente häufig virtuosenhaft behandelt wurde. Die Äoline hatte schwingende Federn aus Stahl, und der Wind wurde von zwei Kniebälgen besorgt, die die Luft direkt durch die Zungen stießen. Ein gewisser Voigt in Schweinfurt machte ein ähnliches Instrument, das er Äolidikon nannte. Am populärsten aber wurde die Physharmonika von Anton Häckel in Wien. Dieses Instrument hatte sehr primitive Messingzungen und recht breite Tasten, die vom kleinen *c* bis zum viergestrichenen *c* reichten, also nur eine höhere Lage umfaßten. Die Bälge waren ebenfalls sehr primitiv, man trat nur mit dem linken Fuß, mit dem rechten regulierte man einen Dämpfer. Die Versuche, ähnliche Instrumente zu bauen, griffen bald um sich. Man probierte dieses und jenes. So entschloß man sich, zwischen den Bälgen und den Zungen einen Magazinbalg einzuschieben, der die Luft sammelte und gleichmäßig durch die Zungen streichen ließ, nach dem Muster der Schöpf- und Magazinbälge der Orgel. Man legte ihn oft oben auf das Instrument und fand sich mit der ganzen Windverteilung nur schwierig ab. Dann wieder versuchte man es mit Holzzungen, oder auch durch Anregung der Orgel mit Schallröhren, die auf den Zungen saßen, wofür besonders das „Choraleon" von Hoffmann in Warschau bezeichnend war.

Gleichzeitig kam man in Frankreich auf einem anderen Wege dem Harmonium näher. Der Erfolg der durchschlagenden Zungen auf den Orgeln veranlaßte Grenié im Jahre 1812 eine kleine Orgel zu bauen, die er *Orgue expressif* nannte. Man besorgte den Wind darauf nicht selbst, sondern verließ sich auf den Kalkanten. Drei Expressionsregister, vier gewöhnliche Manualregister und drei Pedalstimmen waren der Inhalt des Instruments. Die Expression ließ den Wind ohne Magazinbalg direkt durch die Zungen streichen. Ein besonderes Manual war für diese Expressionsregister bestimmt, und die Expression, die für beide Hälften geteilt war, wurde durch Tritte reguliert. Aus etwas späterer Zeit ist ein interessantes Reiseharmonium erhalten, von Müller in Paris konstruiert, das mit vielen wichtigen älteren Harmoniums aus der berühmten Musikinstrumenten-Sammlung von de Wit jetzt nach Köln gekommen ist. Es war zusammenzuklappen und konnte bequem auf den Wagen gepackt werden. Es ist festgestellt, daß der Komponist Neukomm es im Jahre 1830 mit nach Brasilien genommen hat. Die Konstruktion ist sehr genial. Zwei Pedale traten die Bälge, jede Zunge aus Neusilber hatte ihre Kanzelle, verschiedene Form und verschiedenen Klang, und die Tastatur betrug sechs Oktaven. Das sind Beispiele früherer Harmonium-Konstruktionen aus der Pariser Zeit. Noch war das Instrument von der Orgel nicht ganz befreit. Einsichtige Techniker und große Fabriken bemächtigten sich der neuen Instrumentengattung, und besonders unter Alexandre und Debain wuchs das Harmonium zu einem selbständigen Instrument heraus. Debain hat ihm wohl auch den heute gebräuchlichen Namen gegeben. Die Brüder Schiedmayer waren die Schüler dieser französischen Meister und haben das Instrument nach Deutschland gebracht, wo man durch die oben beschriebenen Versuche schon vorbereitet war, das selbst getretene Instrument mit Zungenstimmen seiner letzten Entwicklung zuzuführen. Aus diesen beiden Versuchsreihen, der deutschen und der französischen, ist das moderne Druckwind-Harmonium hervorgegangen. Die Geschichte des Saugwindharmoniums ist noch nicht ganz aufgeklärt, der wahre Antrieb kam auch hier von Paris her, aber es scheint, daß man gleichzeitig in Deutschland selbständig auf diesen Gedanken gekommen ist. Die Franzosen haben von jeher die Behandlung der Zungenstimmen als eine Spezialität gepflegt und sind für die Blüte und Vervollkommnung auch des Harmoniums verantwortlich. Lange Zeit baute man in Deutschland nur Druckwindharmoniums, in jüngster Zeit hat sich das Saugwindharmonium vor allem durch den Erfolg amerikanischer Fabriken gleichmäßig daneben eingebürgert.

Digitized by Google

Besprechungen

I. Bücher und Schriften

Bie, Prof. Dr. Oskar, Klavier, Orgel und Harmonium. Das Wesen der Tasteninstrumente 325. Bändchen der Sammlung: „Aus Natur und Geisteswelt". **Leipzig, B. G. Teubner,** 1910. Preis 1 ℳ 25 ₰.

Prof. Bie, der die musikalische Welt bereits mit mehreren ähnlichen Schriften beschenkt hat — ich erinnere nur an seine Studie „Das Klavier und seine Meister" (1901 [2]) — legt abermals ein Bändchen über das Wesen der Tasteninstrumente in vier Kapiteln vor: I. Die Tasten. II. Das Klavier (A. Das Klavichord, B. Das Klavizimbel, C. Das Hammerklavier, D. Das moderne Klavier). III. Die Orgel (A. Geschichte und Wesen, B. Die Stimmen, C. Das Gebläse). IV. Das Harmonium. Das Büchlein orientiert in fachgemäßer, prägnanter Weise über sein Thema und wird den Lesern besonders auch deswegen willkommen sein, weil die gleichzeitige Behandlung der genannten drei Instrumente in einer Schrift manchen interessanten Vergleich ermöglicht. Um unseren Abonnenten selbst einen Einblick in das gefällig geschriebene Werkchen zu geben, folgt in der Rubrik „Aus neuen Büchern und Schriften" eine Probe aus dem IV. Kapitel „Das Harmonium".

Lobe-Hoffmann, Richard, Handbuch der Musik. 29. Auflage. 169 S. **Leipzig, J. J. Weber,** 1910. Preis gebunden 1 ℳ 50 ₰.

In der Form eines „Katechismus" wendet sich das Büchlein an die weitesten musikalischen Kreise und behandelt den musiktheoretischen Stoff mit Gründlichkeit und Sachkenntnis. Wenn ich auch die einzelnen Antworten inhaltlich nicht immer als die glücklichsten bezeichnen möchte, so sind dieselben im allgemeinen doch so gefaßt, daß sie in ihrer prägnanten Kürze auch dem Musiklaien einen richtigen Begriff von der behandelten Materie geben. Ganz besonders lobend möchte ich die Kapitel über die Instrumentalmusik hervorheben. Die Ausstattung ist sehr gefällig; der Preis angemessen.

Pinks, Emil, Atem-, Sprech- und Singtechnik. Anleitungen und Winke mit Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen. **Leipzig, P. Pabst,** 1910. 4 ℳ.

Kammersänger Pinks ist jedenfalls der berufene Mann, über das vorliegende Thema aus reicher Erfahrung zu schöpfen. Den Kernpunkt des ganzen Werkes bildet die Atemtechnik, deren eingehende und systematische Behandlung das Buch mit in die erste Reihe der zahlreichen Schriften über Stimmbildung stellen dürfte.

Kunz, Chr., Kleines Meßbuch der katholischen Kirche (lateinisch und deutsch), zugleich Einführung in den Geist der Liturgie. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis gebunden 3 ℳ und höher.

Es ist kein Meßbuch in gewöhnlichem Sinne, das hier ein feiner Kenner der Liturgie zusammengestellt hat. Das römische Missale in guter Übersetzung darzubieten, genügte dem Verfasser noch nicht, er wollte sein Buch zugleich auch zu einem „Betrachtungsbuch" ausgestalten und so hat er im engen Anschluß an die Episteln und Evangelien der Sonn- und Festtage die Kerngedanken unserer wundersamen Liturgie zu eigenen „Betrachtungen" und „Anmutungen" verwoben, auf daß sie in den Herzen der Gläubigen Wurzel fassen und Früchte treiben. Dieses Moment gibt dem äußerst gefällig ausgestatteten und trotz der 1000 Seiten Umfang nur mäßig starken Buche einen großen Vorsprung vor ähnlichen Erscheinungen und macht es besonders auch für Chorsänger und -Sängerinnen namentlich zu Geschenkzwecken empfehlenswert.

K. W.

II. Musikalien

1. Messen

Mitterer, Ign., *Missa in hon. S. Nominis Mariae* für 4stimm. gemischten Chor mit Orgel. **New York, J. Fischer & Bro. (Augsburg, Böhm & Sohn).** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Ein prächtiges Seitenstück zu des gleichen Autors *Missa in hon. S. Nominis Jesu,* nur etwas leichter gehalten. Durch Soli und Chor, besonders aber durch wirkungsvolle *Unisono*-Stellen sorgt der erfahrene Praktiker für Abwechslung. Das etwas reiche Figurenwerk im *Sanctus* will mir weniger gefallen; das *Benedictus* ist — wie so oft bei Mitterer — ein Duett zwischen Sopran und Alt, das saubere Ausführung fordert. Die Orgelbegleitung kann man fast leicht nennen. Stich und Papier äußerst splendid; schade, daß die Messe nicht in den Umschlag geheftet ist; so kommen Dirigent und besonders Organist mit den „fliegenden Blättern" gewiß dutzende Male in Verlegenheit. — Zugreifen!

Singenberger, J., Leichte Messe zu Ehren des hl. Petrus, nebst *Veni Creator, O Salutaris* und *Tantum ergo* für 4st. Männerchor mit Orgel. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Was der Komponist in der Titelüberschrift versprochen, hat er gehalten: Die Messe ist kurz, leicht, wohlklingend und nicht ohne festliches Gepräge. Diese Qualitäten werden sie unseren Männerchören, besonders den schwächeren, zu einer willkommenen Gabe machen. Das Credo ist choraliter nach dem Modus V. der *Editio Vaticana.*

Digitized by Google

Casciolini, Claudio, *Missa pro defunctis* mit Resp. *„Libera me Domine"* für 3 Männerstimmen. 5. Auflage. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ℳ.

Die 5. Auflage beweist, daß das leichte und anspruchslose *Requiem* bereits eine starke Zahl von Verehrern gefunden hat. Schon mit einfacher Besetzung läßt sich bei sinngemäßen, ausdrucksvollem Vortrag eine ergreifende Wirkung erzielen. K. W.

Hasler, Joh., Op. 6, Sankt Martins-Messe für 4st. gem. Chor. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 3 ℳ 20 ₰, Stimmen à 40 ₰.

Musik kirchlich, Textbehandlung meist richtig. Im *Credo* fehlt nach *Spiritum Sanctum* das Wort *dominum;* im Satz des *Gloria: qui sedes* fehlt öfters das ♭ vor *es.* Warum statt des vierstimmigen Satzes öfters eine 5. und 6. Stimme eingefügt wurde, ist nicht ersichtlich.

Schuh, Joh., *Missa conventualis,* allerleichteste Messe für 3 Oberstimmen, Orgel ad lib. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** 1910. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Diese Messe, welche viele Fehler in der Textbehandlung und viele Härten in der Melodieführung aufweist und nicht sehr leicht zu singen ist, wird nie beliebt werden. Prof. K. Kindsmüller

Maupai, K., *Missa* O Königin voll Herrlichkeit für 4st. gem. Chor. **Regensburg, Eugen Feuchtinger.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 20 ₰.

Die Motive zu dieser Messe sind dem melodiösen Marienlied „O Königin voll Herrlichkeit" von Dr. Benz entnommen und harmonisch wie imitatorisch klangvoll verwertet. Die Komposition ist für die Stimmen, die sich in ihren bequemen Lagen bewegen, frisch und anregend geschrieben. Aus dem *Credo* nimmt man besser nur das *Et incarnatus* und das *Et expecto,* weil die vielen Zwischensätzchen die Ruhe der Choralmelodie beeinträchtigen oder vielmehr der mensurierte Text sich ungünstig abhebt vom freien Choralrhythmus. Unser Domchor wird diese Messe wohl zuerst gesungen haben; den Zuhörern und Sängern hat sie gefallen. Empfehlenswert! Domkapellmeister F. X. Engelhart

2. Offertorien, Gradualien, Tantum ergo, Motetten etc.

Meuerer, J. G., Op. 45, Zehn leichte Gradualien für die höchsten Feste des Kirchenjahres für einfache Chöre, einstimmig mit Orgel oder 4 gem. Stimmen. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** 1910. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Die Kompositionen wollen keinen besonderen Kunstwert beanspruchen, schreibt der Autor. Es mangelt auch jedwedem der einheitliche Guß. Die Harmonisierung und Stimmführung ist aber stets korrekt und gewandt. In der 8. Nummer muß *manducat* richtig betont werden; man teile das 2. Viertel in 2 Achtel.

Lipp, Alban, Gradualien und Offertorien für die vier Sonntage im Advent, für gem. Chor. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** 1910. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Griesbacher, Löhle, Quadflieg u. a. haben in dieser Sammlung acht würdige und empfehlenswerte Tonstücke zusammengetragen. K. K.

Gruber, Jos., Op. 162, 10 Offertorien für den Weihnachtskreis für 4st. gem. Chor mit und ohne Orgel. **Augsburg und Wien, Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Einfache, gut klingende Nummern im bekannten Gruberschen Stil. Der Autor arbeitet mitunter mit Imitationen; es ist klar, daß diese zwei- bis dreitaktigen Sätzchen trotz der guten Absicht dem Ganzen keine künstlerische Note aufzudrücken vermögen.

Stehle, J. G. E., Die Choral-*Credo* des *Ordinarium Missae (Editio Vaticana)* in moderne Notation umgeschrieben, zu abwechselndem Vortrage durch zwei Chöre eingerichtet und dem vierstimmigen *Et incarnatus* und Schlüssen versehen (mit Arrangement für drei gleiche Stimmen). **Regensburg, Fr. Pustet.** à 20 ₰, Dutzend 1 ℳ 80 ₰.

Dem langen Titel braucht nur hinzugefügt zu werden, daß diese *Credo* — mit Ausnahme des IV. — sich in der Praxis schon längst aufs beste bewährt haben; in meiner langjährigen Praxis waren sie mir oft treue Helfer in der Not. Diese Neuedition hat natürlich an die Stelle der Medizäa-Version die der Vatikana gesetzt. K. W.

Engel V., Op. 31, 10 *Tantum ergo* für 4st. gem. Chor. **Düsseldorf, Schwann.** 1910. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Melodiöse und fließend geschriebene *Tantum ergo,* in denen der Komponist nicht bloß beim Sopran, sondern auch bei den drei begleitenden Stimmen für angenehme Sangbarkeit gesorgt hat. Leider sind nur die Strophen 5 und 6 unterlegt, wenigstens nur in der Partitur. Sehr empfehlenswert.

F. X. E.

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Die Bestätigung des bisherigen I. Vizepräses des Allgemeinen Cäcilienvereins, **Hochw. Herrn Dr. Herm. Müller**, Professor der Theologie in Paderborn als **Generalpräses** erfolgte am 16. Oktober durch Se. Eminenz Kardinal Pietro Gasparri, dem Protektor des Cäcilienvereins. I. Vizepräses ist nunmehr **Mons. Ign. Mitterer**, Domchordirektor in Brixen; die Stelle des II. Vizepräses ist z. Z. unbesetzt. — Nochmals die herzlichsten Glückwünsche zur großen Aufgabe!

Der IV. Kongress der Internationalen Musikgesellschaft findet vom 29. Mai bis 3. Juni 1911 in London in sechs Sektionen statt: I. Geschichte, II. Ethnographie, III. Theorie, Akustik und Ästhetik, IV. Kirchenmusik, V. Musikinstrumente, VI. Bibliographie, Organisation, zeitgenössische Fragen usw. Anmeldungen sind bis zum 1. Februar 1911 zu richten an: „Secretaries, London Kongreß, 160 Wardour Street, London, W." Mögen sich auch die Kirchenmusiker recht zahlreich beteiligen!

In **Pressburg** wurde am 26. November 1910 anläßlich des 78. Cäcilienfestes des Kirchenmusikvereines **Beethovens** ***Missa solemnis*** in ***D*** aufgeführt; es war die 23. Aufführung. Bei diesem Anlasse wurde auch eine Gedenktafel enthüllt, welche die Daten der bisherigen Aufführungen verkündet; die erste erfolgte bereits 1835.

Die **„Berliner Barthsche Madrigal-Vereinigung"** gab in der ersten Hälfte dieses Jahres zehn Konzerte, davon vier in Berlin, zwei in Köln; für die jetzige Saison ist dieselbe zu elf Konzerten verpflichtet worden. Das alljährliche Berliner Konzert in der „Singakademie", das 83., fand am Donnerstag, den 8. Dezember statt.

In **Regensburg** besorgte die **„Münchener Madrigalvereinigung"** unter der Direktion von Jan Ingenhoven das IV. Konzert des dortigen Musikvereins. Der Vereinigung fehlte es zwar nicht am technischen Können, wohl aber an der richtigen Auffassung dieser Stilgattung der klassischen Polyphonie, so daß ihre Darbietungen fast alles zu wünschen übrig ließen. Mich erinnerte diese trostlose Säuselei lebhaft an eine ähnliche Aufführung von Palestrinas *Missa Papae Marcelli* beim Musikgelehrten-Kongreß in Wien (1909) durch einen der ersten Gesangschöre der Kaiserstadt. Ich hatte kurz vorher in einem Vortrag bei unserer Kongreßsitzung in der Universität (Sektion Va) gezeigt, wie man die altklassische Polyphonie nicht singen dürfe, wenn sie nicht zum Zerrbild werden soll; jener Wiener Chor lieferte die beste negative Illustration zu meinen Ausführungen. Es ist eben immer wieder die alte Erfahrung, daß ein Chor über das beste Stimmaterial verfügen, daß er die moderne Gesangsmusik in glänzender Weise beherrschen kann — was die beiden oben genannten Chöre durch ihren Vortrag moderner Meister bewiesen — daß für ihn aber diese Stilgattung der Polyphonie eine *terra incognita* bildet. Für Regensburg aber, das in seinem Domchor eine klassische Stätte des Palestrinastils besitzt, war jenes Konzert mehr als ein Wagnis, und ich hatte mit mehreren Kennern nur den einen Wunsch, daß am Schluß desselben unser Domkapellmeister mit seinen Buben auf das Podium getreten wäre und aus dem Programm z. B. das *„Crucifixus"* von Palestrina vorgesungen hätte. Damit wäre ein doppelter Zweck erreicht worden: für die Konzertbesucher ein wirklicher musikalischer Genuß und für die Konzertgeber ein Beispiel — wie man die alten Meister singen soll.

Der hochverdiente Straßburger Domchordirektor **H. H. Jos. Victori** wurde zum Dompräbendar und Ehrendomherrn ernannt. — Möge des letzten Wortes erster Teil dereinst verschwinden, der zweite bleiben! Das der herzliche Wunsch der Redaktion.

Herr Prof. **Cammillo Grunewald** in **Györ** (Raab, Ungarn) erhielt für seine Einzelausgaben des *Graduale Vaticanum* aus der päpstlichen Kanzlei ein Anerkennungsschreiben.

Herr Domkaplan **Jos. Gmelch** in **Eichstätt** wurde auf Grund einer Dissertation „Die Viertelstonzeichen im Meßtonale von Montpellier" und eines Rigorosums am 30. November 1910 von der Universität Freiburg (Schweiz) zum Dr. phil. promoviert. Die herzlichsten und freudigsten Glückwünsche dem zukünftigen Mitarbeiter auf dem Choralgebiete!

Prof. **Dr. Wagners** „Einführung in die gregorianischen Melodien". Ein Handbuch der Choralwissenschaft ist nunmehr im Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, in 3. vermehrter und verbesserter Auflage erschienen; die Neuauflage des II. Bandes, der „Neumenkunde" soll in kürzester Zeit folgen, bald darauf dann der III. Band, die „Formenlehre". Damit wird ein Werk zum Abschluß gelangen, welches wohl als das bedeutendste deutsche Werk über Choralwissenschaft gelten darf. K. W.

Digitized by Google

Aus der Redaktionsstube

H. H. Präses und Redakteur **H. T. den Haag** (Holland). „Die Frauenfrage in der Kirchenmusik" finden Ew. Hochwürden im „Cäcilienvereinsorgan" (1908, Nr. 10 und 11) von P. Bonvin S. J. im Anschluß an die römischen *Ephemerides liturgicae* ausführlich behandelt. Vielleicht genügen Ihnen hier einige Zitate. Unter Nr. 5 z. B. heißt es: „Also ist es einfach falsch, daß der Heilige Vater Pius X. in seinem *Motu proprio* die Frauen vom Kirchengesang ausschließen wollte; er wünscht vielmehr angelegentlich, daß sowohl die Frauen als die Männer, welche ja zusammen das Volk ausmachen, diesen Gesang (sc. den Choral) erlernen und in der Kirche ausführen." Was hier die *Ephemerides* aus einer Stelle des *Motu proprio* folgern, das hat Pius X. selbst mehrmals ausdrücklich erklärt, so z. B. in einer, einige Monate nach dem Erscheinen des *Motu proprio* dem Universitätsprofessor Dr. P. Wagner, Freiburg (Schweiz), gewährten Audienz. Letzterer schrieb damals in der „Ostschweiz": „Es war mir genügend, aus dem Munde des obersten Gesetzgebers der Kirche den § V des *Motu proprio* über Kirchenmusik dahin interpretiert zu hören, daß von der gemeinsamen Ausführung der liturgischen Gesänge, von welchen in diesem Paragraphen die Rede ist, durchaus nicht die Frauen und Jungfrauen ausgeschlossen sein sollen." Dasselbe hat nun auch die Ritenkongregation offiziell und in klaren Worten in einem am 17. Januar 1908 erlassenen Dekrete ausgesprochen. — **Prof. B. in M.** (Irland). Was Prof. Michael in seiner sonst ausgezeichneten „Geschichte des deutschen Volkes" (Freiburg, Herder 1906, IV. Bd. Deutsche Dichtung und deutsche Musik während des 13. Jahrh. S. 368) über das Orgelspiel der damaligen Zeit vom hohen Kothurn herab sagt, daß das *Organum pulsare* mit den Fäusten oder Ellenbogen eine Gelehrtenfabel sei, „die aus einem Buch in das andere übergeht", kann dem Fachmann und besonders dem Musikhistoriker nicht imponieren. Auf dem Musikgelehrtenkongreß in Wien (1909) z. B. hat der Kgl. Hoforganist Prof. Hennerberg—Stockholm auf Grund neuerer, langjähriger Forschungen und Studien an der Hand von trefflichen Lichtbildern das Gegenteil überzeugend nachgewiesen. In seiner nun im Druck vorliegenden Abhandlung (Kongreßbericht, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1909) sagt er hiezu (S. 96): „Daß man diese Tasten nicht mit den Fingern niederdrücken konnte, liegt auf der Hand. Darum haben wir hier einen Beleg dafür, daß es wirklich Orgeln gegeben hat, die mit den Fäusten geschlagen werden mußten. Bekanntlich fehlt es nicht an Schriftstellern, die dies bezweifeln, ja sogar durchaus bestreiten." — **Chorregent S. in L.** Gewiß, die vorbildlichen Aufführungen des Regensburger Domchors in Prag haben nach der Seite der Aneiferung und Nachfolge große Erfolge erzielt. So schrieb mir erst kürzlich — um die Erfolge, die über Böhmen (!) nach Bayern ihren Weg nahmen, als *Cicero pro domo* zu melden — ein für die Kirchenmusik begeisterter tüchtiger Lehrer, der über einen ebenso tüchtigen Chor verfügt (K. R. in Ch. im bayer. Wald): „Gestern haben wir Palestrinas *Missa Papae Marcelli* aufgeführt — eine Frucht der Prager Tage" und ein anderer nicht minder begeisterter Chorregent, der vor nicht allzulanger Zeit einen blühenden Cäcilienverein ins Leben rief (H. H. in W.): „Bitte, lassen Sie mir die beiden wunderschönen Motetten *„Rorate coeli"* und *„Canite tuba"*, die mir in Prag so gefielen, gütigst übersenden, ich möchte dieselben im nahenden Advent mit meinem Chor singen." *Vivant sequentes!* — **M. in A.** (Schweiz.) Die Litanei ist als Beilage zur *Musica sacra* schon aus dem Grunde nicht verwendbar, weil die Zeitschrift keine Musikbeilagen mehr bringen wird, wie Sie aus der Mitteilung im Dezemberheft 1910 ersehen konnten. — **Th. H. in Lpzg.** Die reklamierte Messe unter den Papieren des † Prälaten Dr. H. leider noch nicht vorgefunden; bitte noch um etwas Geduld, da gegenwärtig ein ganzer Berg von Arbeit auf mir lastet. — **Dr. S. in R.** (Italien.) Herr Dr. dürften sich täuschen. Ich weiß wohl, daß verschiedene Musikhistoriker unter ihren Landsleuten als Geburtsjahr Palestrinas nicht 1526 sondern frühere oder spätere Daten vertreten (so z. B. Baini 1524, Cecconi 1528, ebenso Torrigio, Adami 1529 usw.) aber 1526 ist wohl am besten gestützt. Wenn Sie sich zur Bekräftigung Ihrer Ansicht auf das bekannte Ölgemälde der Päpstlichen Kapelle berufen, so kann ich Ihnen den Beweis erbringen, daß die betreffende Inschrift erst nach 1750 von fremder Hand angebracht wurde. Warten wir daher die Palestrina-Biographie ab. Herzlichen Gruß! — **Marc. Gay., Lemberg.** Gedenkbildchen an den † Prälaten Dr. Haberl sind leider nicht mehr vorhanden. Daß so viele seiner Schüler und Bekannten die Todesnachricht gar nicht oder zu spät erhielten, daran trägt hauptsächlich der Umstand die Schuld, daß eigene Todesanzeigen nicht gedruckt und versendet wurden; nur die Zeitungen brachten die Todesnachricht. Die Mitteilung an die nächsten Freunde übernahmen H. H. Domkapellmeister und die Verwandten. — **P. K. in Kloster E.** Der beschriebene Choral-Cod. ist mir nicht bekannt — außer Ew. Hochw. meinen die berühmte Choral-Hs., die der Antiquar Rosenthal in München seiner Zeit um 24000 ℳ an das Britische Museum in London verkaufte. Wenden Sie sich, bitte, vielleicht einmal um nähere Auskunft an Professor Dr. Wagner-Freiburg. — **Organist B. in St.** Über die Orgelbegleitungen zum *Graduale Romanum (Editio Vaticana)* wird in der Februarnummer der *Musica sacra* ausführlich referiert werden. Das Erscheinen des *Antiphonarium* steht in einigen Monaten bevor.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

44. Jahrg. ∴ **1911** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

2. Heft
Februar

Der mehrstimmige kirchliche Gesang

Von Peter Griesbacher-Osterhofen

2. Der moderne Stil[1])

Schwere Kämpfe haben in dem gewaltigen Ringen diametraler Gegensätze zu dem endgültigen Siege des monodischen Stils in der neuen Form der Oper geführt. Es ist das Fatum der Kirchenmusik geworden, daß sie sich den im Grunde rein weltlichen, dem kirchlichen Geiste so widersprechenden Allüren dieser Richtung zuletzt selbst anschloß. Es hat ja an mahnenden Stimmen nicht gefehlt. Bis auf Fux, den Wiener Palestrina herab, der am 14. Februar 1741 die Augen schloß, und mit dessen Munde die *vox clamantis in deserto* für immer verstummte. Nun waren die Ideen eines Abbé Vogler Trumpf und wie ein gewaltiger Strom ergoß sich die unheilvolle Flut in einer dem religiösen Leben überhaupt sehr oberflächlich Rechnung tragenden Zeit über die Hallen der Kirche. Auf solch lockerem Boden sind nicht bloß leichtgeschürzte Kirchenlieder, sondern auch jene mehrstimmigen Vokalwerke, Messen, Motetten, Antiphonen entstanden, denen die Liturgie nicht ins Mark gedrungen ist und denen das *Motu proprio* mit vollem Rechte das Brandmal der Unkirchlichkeit aufgedrückt hat.

Man möchte nun meinen, das **Chroma** wäre es, welches das Unheil anrichtete. Aber dem ist nicht so. Das Chroma hat noch in der klassischen Zeit eingesetzt. Schon Palestrina hat *(Missa „Dies sanctificatus" Gloria,* Takt 75) einem *G*-dur unmittelbar ein *B*-dur folgen lassen und diese pikante Harmoniefolge wurde zur stehenden Form für seine Epigonen. Auch der Weg von *C*-dur nach *G*-dur und zurück — Notabene mit einem Schritt! — ist von den Polyphonikern hundertmal gemacht worden. Die unmittelbare Folge von Moll und Dur ist schon Orlandos Werken als malerischer Typus eigen *(Missa „Beatus qui intelligit"* bei *mortuos).* Nebenbei gesagt ist auch die verminderte Quarte als melodische Eigenheit keine seltene Erscheinung. Schon Biordi hat den blanken alterierten Septimenakkord eingeführt in seinem interessanten *„Transfige"*. Orazio Vecchi gelangt im dorischen *„Dies iræ"* seiner achtstimmigen *Missa pro defunctis,* das mit einem Choralsatze (!) beginnt, zur Harmoniefolge { *A*-dur — *D*-dur / *H*-dur — *E*-dur. Und Pitoni hat in seinem *„Requiem"* bei der gleichen nach harmonischer Farbenpracht förmlich lechzenden Sequenz dem *D*-moll unmittelbar ein *H*-dur folgen lassen. Und all diese vermeintlichen Giftpflanzen sind auf klassischem Boden gewachsen in Messen und Motetten, die ein Proske der Aufnahme in seine *„Musica divina"* würdig erachtet. Proske, der Vorkämpfer der Reform, der Eiferer für klassische Kirchenmusik! Bei einem Jak. Handl, dem Schöpfer des weltberühmten *„Ecce quomodo",* treibt das Chroma bereits solche Blüten, daß sich sogar eine ganz unverfängliche Autorität, Dr. Riemann, bei Besprechung des *„Mirabile mysterium"* zu der Bemerkung veranlaßt sieht, es stelle sogar an ein modernes Ohr ungewöhnliche Anforderungen. In dem äolischen Motette ist die Harmonie bereits nach etlichen Takten — ohne Vorzeichen, also mit Accidentien! — in richtigem *Cis*-moll angelangt. Außerdem wird melodisch die übermäßige Sekunde (*cis*-b) verlangt.

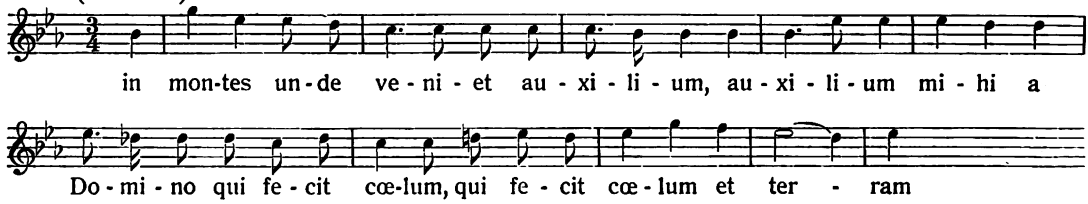
[1]) Fortsetzung aus dem Januar-Heft der *Musica sacra.* (S. 6 ff.) Diesen Aufsatz hat der Verfasser in der Konferenz des Gesamtvorstandes des Allgemeinen Cäcilienvereins in Frankfurt a/M. (siehe S. 26) als Referat vorgetragen. Die anderen Referate der Konferenz werden in den nächsten Nummern der *Musica sacra* folgen.

Digitized by Google

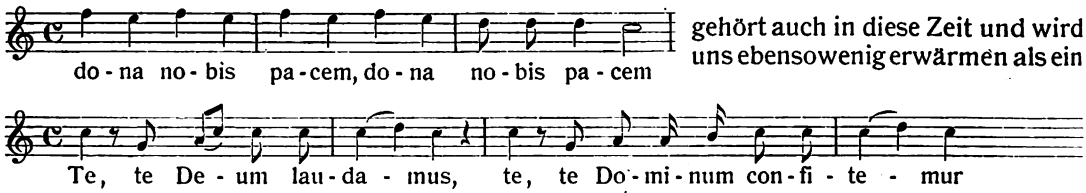
Und doch erscheint der klassische Charakter in nichts getrübt. Jeder, der das Motett spielt, hört, studiert, steht unter dem unmittelbaren Eindrucke einer strengen, beinahe harten Kirchlichkeit.

Woher kommt das?

Es ist eben nicht das Chroma, das destruktive Moment, sondern jene Art von **Rhythmus,** die den Text leichtfertig mit zungenbrecherischer Gewandtheit in leichtfertiger Melodie wo möglich — wenig melodiös! — auf einem Tone abhaspelt. Wenn ich die folgende Melodie vorführe, so kommt es mir vor, daß trotz des Textes: *„Levavi animam meam"* keine Spur von einer Seele dabei ist, daß es sich um einen bloß äußerlichen, theatralischen Augenaufschlag handelt:

(Drobisch)

Man sieht, wie der arme Text hier die Sklavenketten trägt, wie er rücksichtslos gewendet und gedreht, wiederholt und verzerrt wird, wie er sich widerwillig windet und streckt in der Zwangsjacke einer unpassenden Musik.

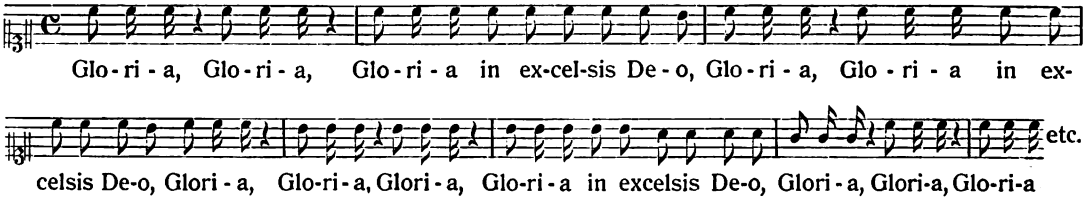
Die eigenartige Schiffsschaukelei eines:



gehört auch in diese Zeit und wird uns ebensowenig erwärmen als ein

Hier tritt eine Oberflächlichkeit der Textesauffassung, ein leichtfertiges, rein musikalisches Spiel mit dem liturgischen Gedanken in Erscheinung, über das wir uns alle im reinen sind, daß es nicht in den Rahmen der Liturgie taugt. Und wenn da erst noch ein instrumentales Tamtam von jener bekannten Art dazu tritt, die einfach den Akkord in rhythmischem Aufschnitt mit einem Hopsasa Tralala oder gebrochen in Harpeggien präsentiert, daß es einem bei *Hosanna* oder gar beim *Crucifixus* direkt in die Füße fährt, dann wissen wir, daß es sich um jenen theatralischen Stil handelt, den die Kirche nicht duldet. Konventionalismus lautet die Warnungstafel des *Motu proprio.* Was ist denn Konventionalismus? In der Proskeschen Bibliothek ruht sich eine Messe aus, deren Sopran den *Gloria*-Anfang auf einen Ton mit folgendem Wortschwall heraussprudelt:

Allegro.



Ist das nicht der Konventionalismus in des Wortes etymologischer Bedeutung? *Quando conveniunt Maria, Camilla, Sybilla — Sermonem faciunt et ab hoc, et ab hac, et ab illa.*

Doch nun zum Fazit dieser Betrachtung: Nicht im Chroma auf harmonischem Gebiet, sondern in der Leichtfertigkeit der Deklamation auf rhythmischem Gebiet liegt das destruktive Element in der Kirchenmusik.

Digitized by Google

Pfropft dem alten Stamme des Palestrinastils das musikalische Edelreis des Chroma auf, er wird sich nicht wehren, es anzunehmen. Es wird ihm edler Saft zuströmen und die Frucht daraus wird eine Edelfrucht sein. Aber nehmet dem Prachtbau der Polyphonie die Grundsäulen seiner breiten deklamatorischen Rhythmik — und stützt ihn mit dem zierlichen Balkenwerk des kirchenmusikalischen Zopfstils — er wird zusammenfallen wie ein Kartenhaus.

Wenn in den harmonischen Schranken das Kriterium der Kirchlichkeit liegt und nicht im rhythmischen Ernste, dann mag der Walzer einziehen ins Gotteshaus, die Musik, nach der die leichtfertige Welt sich im Kreise dreht. Wenn der Rhythmus nichts zu sagen hat, die Harmonie ist da meist das Muster strengster Kirchlichkeit.

Und nun zur Nutzanwendung!

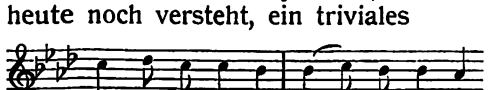
Der moderne kirchenmusikalische Stil, über den die Kirche in ihrem ausdrücklichen Willen, dem Genie die Pforten stets offen zu halten, nie und nimmer das Verdikt verhängen wird, er ist noch nicht fertig, er ist noch im Werden. Es kann und darf und muß einen Modernismus geben, wenn es heute noch kirchlich denkende und religiös empfindende Komponistenherzen gibt. Und er muß wesentlich andre Bahnen gehen als der klassische Stil. Sonst wäre er mit ihm identisch. Wenn er sich aber unterscheidet, so läßt sich nicht an der Grundsäule der polyphonen Rhythmik rütteln, die von Palestrina selbst in voller Erkenntnis erfaßt als deklamatorisches Musterbild nach keiner Seite, weder positiv nach der gravitätischen noch negativ nach der leichtfertigen Seite, eine Schranke offen läßt, sondern es gilt das von Palestrina nur instinktiv erfaßte und seitdem zu früher nie geahnter Höhe angewachsene System der Harmonie auszubauen.

Darum verlangen Sie nicht von einem modernen Komponisten, daß er auch in harmonischer Beziehung ganz auf klassischem Boden sich bewege und mit ihrer immerhin engbegrenzten Modulationssphäre sich begnüge. Hat Palestrina schon an und für sich viel „freier" geschrieben, als manch strenger Stilkritiker sich träumen läßt, so würde er sicher heute noch ganz anders schreiben mit den reichen harmonischen Mitteln, die sich die Praxis der Jahrhunderte unterdessen mühsam erkämpft hat. Wenn ein Komponist zum Herzen dringen will, dann muß er die Sprache seiner Zeit sprechen, die ihm aus dem Herzen quillt, die seine musikalische Mitwelt verstehen gelernt hat. Die Rhythmik ist heute noch keine andere, steht heute noch auf Palestrinas Standpunkt. Auch die weltliche Musik hat den *Parlando*-Zopf vergessen. Aber wir haben ein neues harmonisches Idiom, das eine mächtige Sprache spricht, eine Donnersprache, die schon ein Witt zu sprechen begonnen unter dem Applaus unserer Chöre, in welchem der Widerspruch einer engherzigen Kritik erstickte.

Suchen wir also den Feind nicht in der Harmonie, nicht im Chroma. Die Akkorde, welche die Harmonielehre kennt, sind alle insgesamt schon in der Natur begründet, in der Naturskala der Obertöne. *Naturalia non sunt turpia.* Es gibt keinen Dreiklang und hieße er auch übermäßig, es gibt keinen Septimen-, keinen Nonakkord, der unkirchlich wäre.

Und das Chroma ist nur der unschuldige Farbentopf des Tonmalers. Wir können niemals einem Raffael die Farben bestimmen, die er zu seiner Madonna verwenden darf. Tizian hat wohl nach seiner Venus den Pinsel gewaschen, sicher aber nicht seine sämtlichen Farbentöpfe umgestürzt zu seinem Zinsgroschen mit dem Christuskopf. Und ein Rubens hat das gleiche Rot in den erhitzten Gesichtern seiner kaledonischen Eberjagd, das er seiner Cäcilia auf die Wangen zu zaubern verstand.

Nehmen Sie also dem Tonmaler nicht den musikalischen Farbentopf unter den Händen weg! Lassen Sie ihn schaffen auch im modernen Sinne. Ein Septimenakkord — und sollte es ein alterierter sein — sollte uns wirklich nicht alterieren. Er ist sicher kein Kriterium der Unkirchlichkeit. Wenn Sie den Feind suchen wollen, suchen Sie ihn im Rhythmus, in der leichtfertigen tändelnden Art und Weise, die es heute noch versteht, ein triviales



gassenhauerisch abzuleiern und den englischen Gruß so unmenschlich menschlich zu deklamieren.

Digitized by Google

Um nun das Resultat unserer Erörterungen, die nur als Skizze gelten können, kurz zu resumieren, so ergeben sich folgende Gesichtspunkte:

I. Der Palestrinastil soll in der Kirche lebendig erhalten bleiben. Er ist und bleibt neben dem Choral das Ideal einer würdigen Kirchenmusik, und eine Aufführung klassischer Vokalwerke verdient allzeit die wärmste Empfehlung.

II. In bezug auf Rhythmik und Textbehandlung bleibt er für alle kirchlichen Kompositionen jederzeit vorbildlich. Leichtfertige Rhythmik und überhastete Deklamation sind das einzig sichere Zeichen der kirchlichen Unwürdigkeit namentlich, wenn noch als weiteres Element eine gewisse Trivialität der Melodie hinzutritt.

Ein vorübergehendes und namentlich polyphon ausgenütztes *Parlando* ist unbedenklich. Auch verträgt ein deutscher Text eher eine leichtere, gelenkige Art der Deklamation.

III. Die Harmonie des klassischen Stils, damals noch im Anfangsstadium, ist durch die musikalische Entwickelung der letzten Jahrhunderte und Jahrzehnte ungeahnt zu hoher musikalischer Ausdrucksfähigkeit gesteigert worden, und hierin liegt die einzige Möglichkeit einer Weiterentwicklung der Kirchenmusik im modernen Sinne. Eine zweckmäßige Verwendung chromatischer Mittel ist deshalb nur zu begrüßen und kann damit nicht den geringsten Bedenken begegnen.

Was ich Ihnen nun in kurzen Zügen vor Augen gezeichnet habe, es ist nichts andres als das, was die beste Lehrmeisterin in allen Fragen, die Geschichte, uns lehrt. Es sind die Runen der Zeit, es ist die Lapidarschrift der Tatsachen, welche sie mit kräftiger Hand ins Buch der Vergangenheit gezeichnet hat. Wer sie zu deuten versteht, wird nicht fehlgehen, wenn er vor dem Nebelbild der Zukunft steht.

Die Erscheinungen wiederholen sich im Laufe der Zeiten. Die Geschichte baut auf und reißt nieder, baut wieder auf und reißt wieder nieder.

Welch warmer würziger Duft strömt uns in alter Zeit aus den paradiesischen Gefilden der Polyphonie entgegen. Und wie schnell ist die Herrlichkeit zu Ende! Der Eiseshauch des Weltgeistes hat die echtkirchliche Pflanze geknickt.

Viel üppiger als der Edelwuchs schießt das Unkraut empor. Was hat der theatralische Stil nicht Unheil in der Kirche angefangen! Auch er hatte seine Zeit. Die wilde Frucht fiel der Sense eines Witt zum Opfer.

Nun erstand der alte Stil wieder. Die Renaissance des strengen Stils, der Neupalestrinismus, wir haben ihn selbst erlebt und mitgemacht. Auch er wird nicht immer bleiben, wenigstens nicht als formalistisches Kompositionsprinzip. Wer das nicht versteht, der ist taub gegen die Predigt der Geschichte. Die Zeiten ändern sich unbekümmert um den Widerspruch einer konservativen Kritik, die umsonst das Alte festzuhalten sucht. Wer die Augen offen hat, der kann es heute schon sehen. Ein moderner Stil, von der Kirche nicht ausgeschlossen, wirft seine Strahlen voraus. Er wird nicht im Gegensatze zu Palestrina, sondern Seite an Seite mit ihm blühen und gedeihen und schöne Früchte bringen. Es werden Gegner auftreten — das ist immer so gewesen.

Der Polyphonismus, seinerzeit so modern wie heute Strauß in seiner Salome, hat seine Gegner gehabt. Und später hat sich alles in Wohlgefallen aufgelöst. So wird es wieder sein. Ohne Kampf wird keine Sache groß. Es wird Kampf kosten. Aber um so fester wird er wurzeln: der neue, der moderne Stil.

Digitized by Google

Korreferat zu Griesbacher: Der mehrstimmige kirchliche Gesang[1]

Vom Herausgeber

Die knapp zugemessene Zeit von 10 Minuten legt mir äußerste Beschränkung auf. Herr Referent Griesbacher hat sein Thema in 2 Abschnitte geteilt, denen man die Überschrift geben könnte: 1. Die klassische Polyphonie, speziell der sogenannte Palestrinastil, 2. die moderne Kirchenmusik. Mit einer Wärme und Begeisterung, die mancher hinter dem Komponisten der *Missa „Stella maris"* nicht vermuten möchte, tritt der Herr Referent im I. Teil für den Palestrinastil ein und führt alle jene Momente auf, welche dieser Stilgattung das Siegel der Unsterblichkeit auf die Stirne gedrückt haben. Es hieße die trefflichen Ausführungen abschwächen, wollte man ihnen — außer einigen historischen Feststellungen — noch weiteres beifügen, und so stimme ich vor allem den beiden ersten Thesen[2], die der Herr Vorredner in seinem Schluß-Resumé aufgestellt hat, rückhaltslos bei und das um so freudiger, als ja gerade die Regensburger Schule die Pflege des Palestrinastils zur Grundlage ihrer Tätigkeit genommen und seit den Tagen ihrer Gründung treu bewahrt hat.

Einige Modifikationen, bezw. Erweiterungen dürften die Ausführungen des II. Teils erheischen. 1. Vor allem sei gerne zugestanden, daß nicht das „Chroma" es ist, das eine Komposition unkirchlich macht. Das Chroma haben gewiß die Alten schon gekannt, wie die als Belegstellen vom Herrn Referenten angeführten Kompositionen beweisen, aber es war eine seltene Blume für sie, ein Edelweiß, das nur an steilen Bergabhängen blühte. Und dann möchte ich gerade hier auf zwei bemerkenswerte Erscheinungen hinweisen, einmal, daß alle diejenigen Komponisten, bei denen das Chroma häufiger in Erscheinung tritt, bereits dem „bleiernen" Zeitalter angehören, und fürs zweite, daß jene Komponisten das *novum genus Musicae* meist für nichtliturgische Kompositionen angewendet haben und auch da nur in imitatorischer Weise, also mit selbständiger Führung der Stimmen. Wer sich davon überzeugen will, dem werden die einschlägigen Werke eine reiche Fundquelle bieten.

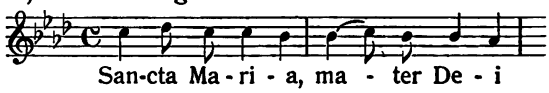
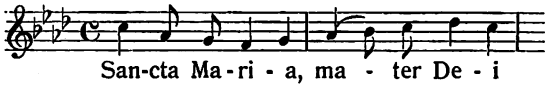
2. Darf nicht vergessen werden, daß den eigentlichen Boden für das Chroma die leichtbewegliche Instrumentalmusik bietet, daß dagegen der reine A-cappella-Gesang verhältnismäßig ein geringeres Maß chromatischer Alteration duldet. Wird diese Grenze überschritten, so streift die Gesangsmusik das ihr Homogene, das ihr natürlich Angeborne ab und betritt ein ihr fremdes Gebiet. Da mir die Gabe kompositorischer Tätigkeit nicht in die Wiege gelegt wurde, so kann ich hier nicht aus eigener Erfahrung, wohl aber als Historiker und Ästhetiker urteilen, und ich darf versichern, daß die ungesunden Kompositionen dieser Gattung, welche mir im Laufe der Zeit in der Proskeschen Musikbibliothek zu Gesicht kamen, Legion sind.

Von dieser Ansicht vermag mich auch der Vergleich nicht abbringen, den der Herr Referent aus dem Gebiete der Malerei herübergenommen hat. Wohl hat Tizian zu seiner „Venus" und zu seinem „Zinsgroschen" mit dem Christuskopf die gleichen Farben verwendet — meinetwegen „den gleichen Pinsel" — aber das Resultat der Darstellung war ein wesentlich anderes, dort die Welt — hier die Kirche; Orlando hat zu seinen leichtgeschürzten französischen und italienischen „Madrigalen" und zu seinen „Bußpsalmen", auch das gleiche Tonmaterial verwendet und doch welch ein Unterschied! Also nicht auf das verwendete Material allein kommt es an, sondern auf die Art und Weise der Verwendung, und wenn mit den erlaubten Mitteln Mißbrauch getrieben wird, so paßt das Kunstwerk — ein solches kann es dessenungeachtet sehr wohl sein — eben nicht mehr in den Rahmen der Kirche. Ja, hätten wir lauter Komponisten von dem ästhetischen und liturgischen Feingefühl eines Griesbacher — ich schalte hier das Moment der künstlerischen Begabung ganz aus — dann bräuchten wir trotz des Chroma und trotz der modernen Mittel über Unkirchlichkeit so mancher Kirchenkompositionen nicht klagen.

[1] Dieses Korreferat wurde ebenfalls in Frankfurt a. M. vom Verfasser vorgetragen.
[2] S. oben S. 20.

Digitized by Google

Um meinen Standpunkt über das Chroma nochmals zu präzisieren, sage ich: Der sogenannte moderne Stil in der Kirchenmusik bedarf des Chroma als eines seiner Lebenselemente; deshalb muß sein Gebrauch innerhalb der einer jeden Stilgattung naturgemäß gezogenen Grenzen (Gesangssatz!) zugestanden werden.

3. Wenn also nach der Thesis des Herrn Referenten das „destruktive Element in der Kirchenmusik" nicht im Chroma liegt, wo ist es dann zu suchen? Griesbacher glaubt es „in der Leichtfertigkeit der Deklamation auf rhythmischem Gebiete" zu finden. Daß ein leichtfertiger Rhythmus ein destruktives Element bildet, kann nicht geleugnet werden und alle die Beispiele, die der Herr Referent hiefür aufführt und die sich aus der kirchenmusikalischen Literatur gerade der letzten Zeit zum Erschrecken mehren ließen, illustrieren seine trefflichen Ausführungen auf das beste. Griesbacher ist von diesem alleinigen Kriterium der Unkirchlichkeit so fest überzeugt, daß er uns sagt: „Wenn in den harmonischen Schranken das Kriterium der Kirchlichkeit liegt und nicht im rhythmischen Ernste, dann mag der Walzer einziehen ins Gotteshaus," und am Schlusse seiner Darlegungen gibt er noch folgendes Beispiel als Beweis für seine These:

Erlauben Sie, daß ich Ihnen das gleiche Beispiel vorführe mit dem gleichen Rhythmus, nur mit anderen Noten und Sie haben eine ganz und gar kirchliche Melodie:

4. Damit ist der Beweis erbracht, daß der Rhythmus nicht allein das „destruktive Element" in der Kirchenmusik ist, sondern daß noch andere ebenso destruktive Elemente ihm helfend zur Seite stehen. Und da nenne ich vor allem eine verweichlichte Melodiebildung. Wer denkt da nicht — um nur eines zu erwähnen — an jene Unzahl von süß-schmachtenden *Benedictus,* die einem Ständchen bedeutend ähnlicher als einem Kirchengesang, nicht nur von kirchenmusikalischen Sudlern sondern auch von ernsteren Komponisten mit Vorliebe gepflegt wurden. Rhythmisch könnte man wohl die meisten passieren lassen; melodisch sind sie unausstehlich. Ja ich halte die triviale Melodie sogar für einen viel schlimmeren Feind der Kirchenmusik als den leichtfertigen Rhythmus, und will man von diesen beiden Momenten aus eine Beurteilung eines Komponisten wagen, so mag der ernstzunehmende Komponist sich rhythmisch ungestrafter verfehlen als melodisch. Der Herr Referent hat den leider so ungerecht behandelten, großen Rheinberger genannt, der, im Vorbeigehen sei es gesagt, der Mann gewesen wäre, einen idealen modernen Stil zu inaugurieren; ich glaube, bei Rheinberger wird man wohl rhythmische Verfehlungen nicht mit der Lupe zu suchen brauchen, Trivialitäten in der Melodie wird man selbst mit der Diogenes-Laterne kaum finden. Dagegen war Abbé Vogler, den Griesbacher ebenfalls zitiert, ein Komponist, der sich wegen einer leichtfertigen Melodie nicht den geringsten Skrupel machte; die Bedeutung in der musikgeschichtlichen Entwicklung, die ihm Herr Referent beimißt — sei es auch auf der abschüssigen Bahn — verdient er allerdings nicht, da waren ganz andere Totengräber an der Arbeit als der Sezessionist Vogler.

5. Eine Periode in der Geschichte der modernen Kirchenmusik hat der Herr Referent — vielleicht mit Absicht — nicht berührt, die Wiener Klassiker, die Periode Haydn-Mozart-Beethoven und ihrer großen und kleinen Nachfolger. Ich glaube, wir sind es dem Ernst dieser Stunde schuldig, dieser Stunde, die eine erlesene Reihe der Führer des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins hier versammelt sieht, neuerdings Stellung zu diesem Problem zu nehmen; schon um dessentwillen, daß die Mitglieder des Cäcilienvereins wissen, woran sie sind, nachdem gerade in letzter Zeit diese Frage bis zur Verwirrung hin- und hergezerrt wird. Und wenn wir auch das Problem vielleicht ebensowenig lösen werden wie unsere Vorfahren, wenn auch der eine oder andere als Künstler, Gelehrter, Schriftsteller etc. seine privaten Ansichten deswegen nicht umzumodeln braucht, der Verein als solcher muß sich klar sein, muß diese oder jene Stellungnahme prinzipiell vertreten. Also ich bitte den Herrn Referenten auch in dieser Richtung — falls es die Versammlung wünscht — noch einen Leitsatz aufstellen zu wollen.[1])

[1]) Über die von der Versammlung gefaßten Resolutionen s. unten S. 26.

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Nochmals „die mehrstimmigen Wechselgesänge der Messe"

Die Ausführungen P. Bonvins in *Musica sacra* 1911 Nr. 1 über P. Drinkwelders Vorschlag der mehrstimmigen Vertonung der Wechselgesänge kann man wohl in allen Punkten unterschreiben. Die „Gefahr" der Verlängerung des Gottesdienstes durch Aufführung aller Gesänge, die vorgeschrieben sind, ist ein Gespenst, das gar vielen Chören die Wechselgesänge verleidet, ob sie choraliter oder mehrstimmig gesungen werden. In vielen Parochien wohnen die Leute oft eine Stunde und noch mehr von der Kirche entfernt; sie brauchen also zwei Stunden für hin und zurück und wenn sie, was meistens der Fall ist, im Pfarrdorfe noch Geschäfte abzuwickeln haben, geht mit Einschluß von Amt und Predigt der ganze Vormittag darauf. Eine Verlängerung des Gottesdienstes über die gewohnte Zeit hinaus würde wohl vielfach entweder Versäumnis der Predigt oder Verlassen der Kirche vor Beendigung des Amtes zur Folge haben, wie Tatsachen lehren.

Ich will nun hier nicht für die Weglassung der Wechselgesänge plaidieren; denn das hieße die Vorschriften der Kirche in Verachtung bringen. Ich will im Gegenteil auf eine Tatsache hinweisen, die in nicht wenigen Kirchen den Gottesdienst unnötigerweise in die Länge zieht, ohne daß dies die Gläubigen, ja nicht einmal die Sänger und der Dirigent resp. Organist merken und folglich auch nicht klagen. Diese Tatsache ist das allzuviele, ganz und gar unnötige Orgelspiel. Während einer zehnjährigen Priestertätigkeit konnte ich diese Gewohnheit in vielen Kirchen beobachten. Da währt das Orgelspiel zu Beginn des Amtes bis der Priester fast schon zu Ende ist mit dem Stufengebet, so daß der Chor mitten im *Christe eleison* noch steckt, wenn der Zelebrant sein *Kyrie* schon lange rezitiert hat. Es heißt für ihn also warten. Ferner herrscht die weitverbreitete Gewohnheit, mit dem Beginne des *Agnus* zurückzuhalten, bis die drei Glockenzeichen zur Kommunion des Priesters gegeben sind. Und diese Gewohnheit wird so strikte und hartnäckig festgehalten, als sei sie unter schwerer Sünde verpflichtend. Würde dieses in beiden Fällen überflüssige Orgelspiel unterbleiben, so wäre genügend Zeit gewonnen, auch die Wechselgesänge zu ihrem Rechte kommen zu lassen; choraliter gesungen würden sie den Gottesdienst gewiß nicht in die Länge ziehen, da Introitus und Communio in ihrer Mehrzahl kurze Texte und einfache Melodien haben; mehrstimmig gesungen dürften sie einen Mehraufwand an Zeit von fünf, höchstens acht Minuten erfordern und diese würden auch den entferntest wohnenden Kirchenbesucher wohl nicht in Ungeduld bringen. So wären in vielen Kirchen wenigstens diese beiden Gesänge für die Liturgie gerettet, besonders wenn sie in mehrstimmiger Vertonung dargeboten werden, da sie in solcher Fassung bei Chören, die überhaupt nicht Choral singen, wohl eher Anklang finden als in Choralmelodien gekleidet. Es ist gewiß auch besser und wünschenswerter, einen mehrstimmigen, in etwa künstlerisch gearbeiteten Satz gut zu singen als eine ehrwürdige, weihevolle Choralmelodie verständnislos gleichsam herunterzustampfen, was dort unausbleiblich ist, wo der Chorleiter der elementarsten Begriffe über Choral und dessen Vortrag entbehrt.

Ich bin mir bewußt, daß in vorstehenden kurzen Ausführungen auch noch ein gutes Stück Theorie steckt, weil die Erfahrung lehrt, daß viele Chöre trotz der zur Verfügung stehenden Zeit an die Wechselgesänge nicht heran wollen wegen der auch von P. Bonvin erwähnten Vermehrung des Arbeitspensums, ob Choral oder mehrstimmig gesungen wird. Vielleicht lassen sich aber doch einige Chordirigenten samt ihren Chören zum Nachdenken bewegen und zum — Probieren, und gebe dann Gott, daß mit dem Probieren, wenn's auch anfangs manche saure Äpfel zu beißen gibt, auch die Freude am korrekten Vollzug der kirchlichen Liturgie komme und wachse und die Mehrarbeit — besonders wenn sie unbezahlt (!) geleistet wird — vollbracht werde in dem aneifernden Gedanken, Gottes Ehre zu fördern und durch den Gehorsam gegen die Kirche ein an Verdiensten reiches Opfer zu bringen.

Noch eine Bemerkung. P. Bonvins indirekter Vorschlag, wenigstens für einige Hauptfeste die Wechselgesänge mehrstimmig zu vertonen, dürfte bei seiner Realisierung wohl den einen oder anderen Verleger keinem allzu großen Risiko aussetzen; denn es herrscht an vielen Orten Deutschlands und Österreichs und wohl auch anderer Länder die löbliche Praxis, wenigstens an diesen Festen *ad augendam*

Digitized by Google

solemnitatem eine „ganze" Messe zu singen; an solchen Tagen erwartet auch das gläubige Volk vom Chore eine besondere Leistung und erträgt auch eine Ausdehnung der Feierlichkeit über das gewohnte Maß. Hier würden aber wohl nur Weihnachten, Ostern, Pfingsten und das Kirchweihfest, vielleicht auch noch Mariä Himmelfahrt und Mariä Geburt in Betracht kommen, da letztere beide sehr häufig Patroziniumsfeste sind. Chöre, die sämtlichen oder einem größeren Teile der Wechselgesänge *per annum* in mehrstimmiger Bearbeitung ihre Liebe schenken würden, wären wohl *rarissimi in gurgite vasto;* denn solchen, die bisher die Wechselgesänge ignorierten, wird wohl auch in Zukunft die Begeisterung nicht kommen aus oben genannten Gründen; Chöre aber, die schon bisher die Wechselgesänge choraliter pflegten, werden wohl schwerlich zu etwas Neuem greifen, da ihnen der Choral geläufig und die einzelnen Nummern schon in Fleisch und Blut übergegangen sind. Es wird eben das praktische Moment das künstlerische, ästhetische in den meisten Fällen überwiegen.

Setzen wir aber den Fall, die Großzahl der Chöre hätte das Verständnis und den Willen, nach P. Drinkwelders Vorschlag die Ämter stileinheitlich zu singen, wo bliebe dann der Choral? Denn daß durch obige Einführung die „reinen" Choralämter häufiger würden, widerspricht sich in sich selbst, und daß reine Choralämter schon bislang sehr sporadisch zu finden sind — Domkirchen (?), Kollegiat- und einigen Ordenskirchen, vielleicht auch noch in etwelchen Seminaren —ist auch kein Geheimnis. Wohin dann mit der Vatikana?

Jägerndorf (Schlesien) P. A. Weiß S. D. S.

Biographische und bibliographische Notizen über Guido von Arezzo

Man begegnet bisweilen der Ansicht, daß der Verfasser des *„Micrologus de disciplina artis musicae"* nicht in Arezzo, sondern in oder bei Paris geboren sei. Diese Ansicht scheint nicht mehr haltbar zu sein; denn der Kodex 10162 der Kgl. Bibliothek in Brüssel hat im Micrologus zum Namen Guido fo 13 eine Randbemerkung, gemäß welcher Guido von Geburt ein Aretiner ist: *„Iste Guido monachus et abbas coenobii de cruce scti Leufredi ordinis s. Benedicti patria Aretinus".*

Dieser Randglosse zufolge wäre Guido in Arezzo geboren, von da nach Frankreich gekommen und daselbst Abt des Benediktinerklosters *Sainte-Croix* von Leufroy geworden.

In Frankreich scheint er den Abt Odo von *Saint-Maur des Fossés* bei der Ausarbeitung des *„Dialogus de musica"* unterstützt zu haben; er wird nämlich im oben zitierten Kodex rundweg als Verfasser dieses Traktates bezeichnet; denn fo 28^{r} d. i. am Ende der *„Epistola Guidonis Michaeli monacho directa"* fügt der Kopist bei: *„Explicit musica domni Guidonis. Incipit dialogus ejusdem* (fo 28^{v}) *„Quid est musica?"* Hier erscheint der Verfasser des genannten Briefes zugleich als Verfasser des Dialogus. Ähnlich lautet der Zusatz am Schlusse dieses letzteren Traktates fo 34: *„Explicit dialogus domni monachi Guidonis".*

Es ist zwar möglich, daß dem Schreiber des Brüsseler Kodex eine Verwechslung der Namen begegnet ist, weil im Mittelalter die Namen Guido und Odo eine ähnliche Schreibart aufweisen: Guido, Wido, Vido, Utto, Otto, Oddo, Odo.

Ferner bezeugt Guido selbst am Schlusse seines Briefes, daß Abt Odo der Verfasser des Enchiridion ist: *„Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Micrologus est, quaerat; librum quoque Enchiridion, quem Reverendissimus Oddo Abbas luculentissime composuit, perlegat, cujus exemplum in solis figuris dimisi".* (Gerb. Ser. II, 50b.) „Enchiridion" heißt aber der *„Dialogus Odonis"* im Kodex *San-Emer: „Incipit Dialogus quem composuit domnus Oddo Abbas de arte musica qui Enchiridion dicitur"* (Gerb. l. c. I 252, nota *a*) und *„in codice Parisiensi alioque Britanico idem Dialogus sub titulo Enchiridion inscribitur"* (Coussemaker Ser. II, IX, n. 3).

Da jedoch Guido von Arezzo das *Intonarium Odonis* geprüft und gebilligt hat (*„Incipit intonarium a domno Octone abbate diligenter examinatum et ordinatum, a Guidone sanctissimo monacho, optimo musico examinatum, probatum legitime, approbatum . . .* [Couss. Scr. II, 117a]), so liegt es sehr nahe, anzunehmen, daß Guido auch den Dialogus durchgesehen und so gründlich überarbeitet hat, daß er als zweiter Verfasser desselben im *Codex Bruxellensis* bezeichnet werden konnte.

Auf diese Weise lassen sich die sich anscheinend widersprechenden Ansichten über die Autorschaft des Dialogus vereinigen.

Seckau P. Coelestin Vivell O. S. B.

Digitized by Google

Konferenz des Gesamtvorstandes des Allgemeinen Cäcilienvereins in Frankfurt a. M. am 28. und 29. Dezember 1910

Der nunmehrige Generalpräses, H. H. Theologieprofessor Dr. Hermann Müller-Paderborn, hatte die Diözesanpräsides, Referenten und Mitglieder der Wissenschaftlichen Kommission des Allgemeinen Cäcilienvereins für den 28. und 29. Dezember zu einer gemeinsamen Konferenz nach Frankfurt a. M. eingeladen. Der nachfolgende Bericht gibt einstweilen nur das statistische Material wieder.

A. Teilnehmer:

I. Diözesanpräsides

Augsburg: Domkapitular und Geistl. Rat Dr. J. N. Ahle
Köln: Domkapitular Mons. K. Cohen
Eichstätt: Domkapellmeister Dr. W. Widmann
Limburg: Pfarrer M. Müller, Oberlahnstein
Paderborn: Domvikar Jos. Cordes
Passau: Domkapellmeister, Geistl. Rat Kl. Bachstefel
Regensburg: Domkapellmeister F. X. Engelhart
Seckau-Graz: Regenschori Prof. Dr. Faist
Speyer: Stadtpfarrer und Definitor E. Breitling, Homburg
Straßburg i. E.: Domkapellmeister, Ehrendomherr J. Victori
Trier: Domkapellmeister W. Stockhausen.

II. Referentenkollegium

Professor Vinz. Goller, Klosterneuburg
Benefiziat P. Griesbacher, Osterhofen
Domkapellmeister R. Lobmiller, Rottenburg
Generalpräses, Theologieprof. Dr. H. Müller, Paderborn
Schulrektor J. Quadflieg, Elberfeld
Seminarmusiklehrer K. Walter, Montabaur
Seminarmusiklehrer, Musikdirektor A. Wiltberger, Brühl a. Rh.
(Außerdem die bereits sub I. genannten Herren: Dr. Ahle, Bachstefel, Mons. Cohen, Engelhart, Stockhausen, Dr. Widmann.)

III. Wissenschaftliche Kommission

Regens, Universitätsdozent Dr. F. X. Mathias, Straßburg
P. Is. Mayrhofer O. S. B., Seitenstetten
Theologieprof. Dr. H. Müller, Paderborn
Universitätsprof. Dr. P. Wagner, Freiburg (Schw.)
Direktor Dr. K. Weinmann, Regensburg (Vorsitzender).

B. Referate und Resolutionen:

I. Choral

Referent: Dr. Wagner, Freiburg (Schw.)
Korreferent: J. Victori, Straßburg.
Resolutionen:

1. Die kirchenmusikalischen Blätter, welche auf dem Boden des Cäcilienvereins stehen, sollen veranlaßt werden, wenn es bisher nicht schon geschehen ist, durch geeignete Artikel die Leser für die Reform zu gewinnen und ihre Durchführung auf jede Weise zu begünstigen.

2. Es ist von Wichtigkeit, daß möglichst in allen Diözesen praktische Instruktionskurse im traditionellen Choral nach der Vatikana abgehalten werden; auch ein intimerer Kurs mit höherer wissenschaftlicher Tendenz ist erstrebenswert und sollte spätestens 1912 abgehalten werden.

3. Choralwissenschaftliche Bestrebungen verdienen wärmste Unterstützung. Es sollen jüngere Kräfte zu gediegenem Studium veranlaßt und, soweit es die Verhältnisse ermöglichen, durch Stipendien, Ausschreibung von Preisarbeiten und andere geeignete Maßnahmen gefördert werden, damit der Cäcilienverein auch im gelehrten Betriebe der Kirchenmusik die entsprechende Stellung einnimmt.

Digitized by Google

II. Mehrstimmiger Gesang

Referent: P. Griesbacher, Osterhofen
Korreferent: Dr. K. Weinmann, Regensburg
vgl. diese Nummer S. 17ff.

Resolutionen:

1. Der klassische Stil ist als anerkanntes Ideal allezeit hochzuhalten und zu pflegen.

2. Als unwürdig ist jede Art Kirchenmusik mit marsch- und tanzmäßiger und rhythmisch leichtfertiger Behandlung des liturgischen Textes zu verwerfen.

3. Der Verein anerkennt die volle kirchliche Berechtigung eines modernen Stiles auf einer dem Palestrinastil gegenüber harmonisch breiteren Grundlage.

4. Der Cäcilienverein steht bezüglich der musikalischen Ausdrucksmittel für die mehrstimmige, unbegleitete kirchliche Gesangsmusik voll und ganz auf dem Boden des *Motu proprio* vom 22. Nov. 1903 (II, 5.).

III. Instrumentalmusik

Referent: Domkapellmeister Mons. Ign. Mitterer, Brixen
Korreferent: P. Is. Mayrhofer, Seitenstetten.
(Das Referat des nicht anwesenden Mons. Mitterer wurde von Prof. Goller verlesen.)

Resolution:

Der Cäcilienverein läßt der instrumentalen Kirchenmusik dort, wo die künstlerischen Voraussetzungen vorhanden sind, im Sinne des *Motu proprio* sein volles Interesse und volle Pflege angedeihen (vgl. oben II, 4).

IV. Orgelspiel und Orgelliteratur

Referent: Dr. Mathias, Straßburg
Korreferent: Musikdirektor E. von Werra, Beuron.
(Das Korreferat des nicht anwesenden E. von Werra wurde von K. Walter verlesen.)

V. Organisation des Vereins

Referent: Mons. Cohen, Köln
Korreferent: V. Goller, Klosterneuburg.

Resolutionen:

1. Es ist zu wünschen, daß in allen Diözesen eine nach Dekanaten geordnete Organisation durch Bezirksvereine durchgeführt wird.

2. Die Pfarrvereine sind als kirchliche Vereine unter dem Präsidium des Pfarrers oder eines von ihm bestimmten Priesters der Pfarre zu organisieren.

3. Jährliche Berichterstattung der Pfarrvereine an den Bezirkspräses und der Bezirkspräsides an den Diözesanpräses ist zur Durchführung der Aufgabe des Cäcilienvereins unumgänglich notwendig.

4. Es ist eine fünfgliederige Kommission einzusetzen, bestehend aus einem Kaufmann, einem Juristen und drei kirchenmusikalischen Praktikern, die die Statutenänderung in einem formalen Entwurf vorzubereiten hat. Der Entwurf wird im Druck dem Gesamtvorstand zum Studium und zur Stellungnahme vorgelegt, um bis zur nächsten Generalversammlung die Statutenänderung vorzubereiten und der Erledigung die Wege zu ebnen.

VI. Deutsches Kirchenlied

Referent: J. Quadflieg, Elberfeld
Korreferent: Joh. Cordes, Paderborn.

VII. Vereinskatalog

Referent: Dr. Widmann, Eichstätt
Korreferent: Musikdirektor Prof. Geßner, Straßburg.
(Das Korreferat des nicht anwesenden Prof. Geßner wurde von Musikdirektor Wiltberger verlesen.)

VIII. Vereinsorgan und Vereinsbibliothek

Referent: Fr. Hannecken, Paderborn
Korreferent: Cäcilienvereinskassier Fr. Feuchtinger, Regensburg.
(Das Referat des nicht anwesenden Fr. Hannecken wurde von Herrn Generalpräses Dr. Müller verlesen.)

IX. Verschiedenes.

Über die Institution und die bisherige Tätigkeit der Wissenschaftlichen Kommission wird in dem März-Heft der *Musica sacra* ausführlich berichtet werden. K. W.

Digitized by Google

Der 37. Kursus der Kirchenmusikschule Regensburg[1])

Mit einem feierlichen *Veni Creator* in der Cäcilienkirche begann am Montag, den 16. Januar, vormittags 11 Uhr, der 37. Kursus der hiesigen Kirchenmusikschule. Ihre Fortsetzung fand die Feier im Lehrsaal des Anstaltsgebäudes, wo um ½12 Uhr der hohe Protektor der Schule, Se. Exzellenz der H. H. Bischof Antonius in Begleitung seines H. H. Sekretärs und des Rendanten der Kirchenmusikschul-Stiftung, H. H. Administrator Trießl, erschien und durch seine Anwesenheit dem Festakt einen besonderen Glanz verlieh. Nach dem Vortrag eines stimmungsvollen Gesanges durch den Domchor eröffnete der neue Direktor Dr. Weinmann den Kurs und hielt folgende Antrittsrede:

Exzellenz!

Sehr geehrte Herren des Lehrerkollegiums und Kuratoriums!

Meine lieben Herren Eleven!

In unserer wundersamen Kathedrale, diesem in Stein gemeißelten ewig Hohen Liede zum Preise des Allerhöchsten, haben Sie gestern, meine Herren Eleven, den Anfangsgottesdienst gefeiert und soeben in der schmucken Cäcilienkirche um den Segen des Himmels gefleht, und so eröffne ich denn nunmehr den 37. Kurs der Kirchenmusikschule, indem ich den hohen Protektor der Anstalt, unsern H. H. Diözesanbischof Exzellenz Dr. Antonius von Henle, Reichsrat der Krone Bayern, ehrfurchtsvollst begrüße und für die Gnade seines Erscheinens danke, indem ich das geehrte Lehrerkollegium und die Herren Mitglieder des Kuratoriums und vor allem Sie, meine Herren Eleven, auf das allerherzlichste willkommen heiße.

36 Male hat diesen Eröffnungsakt jener hochverdiente Mann vollzogen, dessen festgefügtes Werk diese Schule ist, Prälat Dr. F. X. Haberl. Ihn deckt nun die Erde. In dankbarem Gedenken wollen wir in dieser ernsten Stunde an seinem Bilde das Versprechen niederlegen, die große Tradition seiner Schule zu bewahren und fortzuführen.

Meine Herren Eleven! Die meisten aus Ihnen sind aus weiter Ferne herbeigeeilt, um hier ihre Ausbildung auf kirchenmusikalischem Gebiete zu erweitern und zu vollenden. Ich sage zu erweitern und zu vollenden. Denn, meine Herren, Sie wissen alle aus dem Programm unserer Anstalt, das in Ihren Händen ist, daß die Kirchenmusikschule bereits ein reiches Maß von Kenntnissen voraussetzt, und je solider und weitgehender diese Kenntnisse des einzelnen sind, desto nachhaltiger und größer wird der Erfolg am Schlusse des Kurses sein. Denn das, meine Herren, wird Ihnen ja allen klar vor Augen liegen, daß in der verhältnismäßig kurzen Zeit dieses Kurses nicht erst an ein Erlernen der kirchenmusikalischen Elementarkenntnisse gedacht werden kann, sondern an ein Vertiefen des bereits Erworbenen, ein Weiterbauen, ein Wegweisen für die Zukunft. Und wenn Sie mir einen Vergleich mit einer Schwesterkunst, der Malerei, gestatten, so ist es hier ähnlich. Nicht erst über das elementare Mischen der Farben belehrt der Meister den Kunstjünger, der zu ihm kommt, sondern über die Anwendung dieser Farben, über neue Farbeneffekte, über neue Probleme, die zu lösen sind. So auch in der Kirchenmusik.

Eine neue Kunstgattung wird wohl vielen aus Ihnen die klassische Polyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts, der sogenannte Palestrinastil sein, der die Tendenz unserer Schule präzisiert hat und den Sie, meine Herren — ich darf es ja, ohne der Bescheidenheit unseres verehrten Herrn Domkapellmeisters und seiner Sängerschar zu nahe zu treten, sagen — wohl selten so ideal und vorbildlich hören werden als im Regensburger Dom. Das wird eine Ihrer ersten und vornehmsten Aufgaben sein, hier durch Hören und Eintauchen in den Geist dieser Stilart das richtige Verständnis sich zu erringen. Ich sage mit Absicht zu erringen. Denn, meine Herren, wenn wir in ein neues Land kommen, so müssen wir uns hier erst „akklimatisieren", wie man zu sagen pflegt, uns einleben in die neue Atmosphäre und allmählich erst werden wir uns dann heimisch fühlen und aus dem Neuland wird uns ein Heimatland werden. Da die Aufführungen des Domchores, meine Herren, nach dem Gesagten für unsere Schule von so fundamentaler Bedeutung sind, so brauche ich wohl nicht eigens zu betonen, daß Sie wenigstens alle Sonn- und Feiertage dort anwesend sein werden.

Wenn ich von der Pflege des Palestrinastils soeben als von der Tendenz unserer Schule gesprochen, durch die sie groß geworden, so wäre es einseitig, wenn Sie nur hier Palestrina hören würden. Nein, wie die *Charta magna* unserer Kirchenmusik, das *Motu proprio* Pius' X. vom 22. November 1903 zwei Stilgattungen nebeneinander als berechtigt anerkennt, so werden Sie in den verschiedenen Kirchen auch neben der klassischen Polyphonie, die sogenannte moderne Kirchenmusik hören, d. h. jene Musik, die sich zu ihrem Aufbau der modernen Kunstmittel bedient und für sich die gleichen liturgisch-künst-

[1]) Bericht des „Regensburger Morgenblatt und Anzeiger" vom 17. Januar 1911.

Digitized by Google

lerischen Prärogativen in Anspruch nimmt, wie die klassische Polyphonie. Damit, meine Herren, habe ich schon gesagt, daß ich unter letztere Stilgattung nur jene Kirchenmusik subsummiere, die den Stempel der Kunst an der Stirne trägt und die Pfade der Liturgie wandelt — ein Moment so wichtig als das andere — und daß ich alle jene geistesarmen modernen Machenschaften ausschließen möchte, die weder der Liturgie noch der Kunst zur Zierde gereichen.

Liegt die Entscheidung in bezug auf die mehrstimmige Kirchenmusik, meine Herren, in Ihrem Ermessen, so ist das nicht der Fall bei dem liturgischen Gesang der Kirche, *κατ' ἐξοχήν* dem gregorianischen Choral. Hier hat die oberste kirchliche Behörde gesprochen, und wenn auch Regensburg in der Vergangenheit die Hochburg der Medizäa war, so wollen wir doch alle als treue Söhne der Kirche unsere Sympathien in Zukunft der Pianischen Reform, der Vatikana, zuwenden und das um so freudiger, als der traditionelle Choral nach dem Urteil der Kunstverständigen aller Perioden eine wirklich große Kunst in sich schließt.

Damit, meine Herren, soll nicht gesagt sein, daß Sie alles und jegliches im Choral schön finden müssen. Wie in der weltlichen Musik bei diesem oder jenem Meister dem subjektiven Empfinden des einzelnen nicht alles entsprechen wird und muß, so auch auf dem Gebiete der kirchlichen Musik, auf dem Gebiete des gregorianischen Gesangs. Wie es aber töricht wäre, deswegen über alle Schöpfungen eines solchen Meisters den Stab zu brechen, so verriete es ein beschränktes Urteil, wegen des einen oder anderen weniger ansprechenden Stückes den ganzen gregorianischen Choral über den Haufen zu werfen.

Auch auf dem Gebiete des deutschen Kirchenliedes, das unser H. H. Oberhirte in unserer Diözese zu neuem Leben erweckt hat, sollen Sie, meine Herren, reiche Erfahrungen sammeln.

Weiter sollen Sie, meine Herren, nicht bloß stumme Bewunderer der *Musica sacra* sein, nein, Sie sollen auch in die Werkstätten der Meister aller Zeiten und Perioden eingeführt werden, Sie sollen durch Analysen sehen, wie diese wundersamen Kunstgebilde, die in ihrem tönenden Glanze oft unser ganzes Sein gefangen nehmen, entstanden sind, Sie sollen im Kontrapunkt, in der Harmonielehre die Gesetze und Formen kennen lernen, die die äußeren Grundfesten dieser Werke bilden. Allerdings nur die äußeren Formen; denn der Geist, den die Künstler in diese Formen gegossen, läßt sich nicht lernen; er ist ein freies Geschenk des Himmels, ein göttlicher Funke, der im Herzen lodert. Ist dem einen oder anderen aus Ihnen dieses Kompositionstalent durch des Himmels Huld in die Wiege gelegt worden, so zweifle ich nicht, daß es unter dem Schutze und der zielsicheren erprobten Führung Ihrer Lehrer auf diesem Gebiete eine freudige Entwickelung nehmen und die schönsten Früchte zeitigen wird.

Doch, meine Herren, das Gebiet der *Musica sacra* ist ein weitverzweigtes. Wer nicht selbst als Komponist aus dem Vollen schöpfen kann, der wird vielleicht als Dirigent sich betätigen und die künstlerischen Ideen eines anderen zu Leben erwecken, und in dieser Beziehung kann oft der Dirigent Größeres leisten als der Komponist, wenigstens sagte schon der † Gründer des Cäcilienvereins Dr. F. Witt, das bekannte Shakespearsche Wort variierend: „Ein Königreich für einen guten Dirigenten." Und neben dem Dirigenten steht in gleich wichtiger Stellung der Organist. An sein Können und Wissen werden heutzutage ganz bedeutende Anforderungen gestellt, und täusche ich mich nicht, so wird gerade die Organistenfrage in der Zukunft eine hervorragend wichtige Rolle spielen. Für viele von Ihnen, meine Herren, wird vielleicht später dieser Zweig der *Musica sacra* Haupt-Berufspflicht werden, und so kann es Ihnen zur Freude gereichen, daß sie auf diesem Gebiete einen Meister zum Lehrer haben werden.

Doch über diesen praktischen Disziplinen, meine Herren, dürfen Sie nicht der theoretischen vergessen. Wie in jeder Kunst, so ist auch in der Musik die Geschichte eine treffliche Lehrmeisterin. Erst wenn Ihnen in der Geschichte der Kirchenmusik die großen Entwickelungslinien der Tonkunst von den Tagen ihrer Kindheit bis zu ihrer Vollreife klargelegt sind, werden Sie ein richtiges Bild erhalten und manches wird Ihnen in neuem Lichte erscheinen. Kommt dazu noch eine maßvolle Ästhetik, der nicht nur die Formschönheit und Ausdrucksfähigkeit der Töne, sondern auch die liturgischen Gesetze Pfad und Richtschnur sind, dann meine Herren, dürfen Sie der Überzeugung leben, daß der Wunderbau unserer katholischen Liturgie und Musik sich Ihnen in seinem strahlendsten Glanze zeigen wird. Und dieses Idealbild in Ihrem Geiste und in Ihrem Herzen erstehen zu lassen und Ihnen seine Nachbildung für die Praxis zu vermitteln, das soll unsere heiligste und ernste Sorge sein.

Meine Herren Eleven! Sie sehen, das Programm, das ich eben in kurzen Strichen Ihnen entrollt, ist ein umfangreiches, ein Arbeitsfeld, das einen Mann voll und ganz erfordert. Aber, wenn Sie mit dem guten Willen, den Sie sicher alle mitgebracht haben, wenn Sie mit dem Fleiße, der Sie alle beseelt, an seine Durcharbeitung herantreten, dann wird auch der Erfolg sicher nicht ausbleiben, und der Allmächtige, zu dessen Verherrlichung Sie alle Ihre Kräfte in den Dienst der *Musica sacra* einsetzen, wird seinen Segen und sein Gedeihen geben.

Und wenn ich noch eine Bitte anfügen darf, so ist es diese: Arbeiten Sie mit eiserner Konsequenz: *„Nulla dies sine linea"*. Es darf kein Tag vorübergehen, ohne daß Sie in den Ihnen am meisten notwendigen Fächern einen Schritt vorwärts gemacht haben und wäre es auch nur täglich das Arbeitspensum einer halben Stunde in dem betreffenden Fache. Konnte es aus irgend einem Grunde nicht

Digitized by Google

erreicht werden, so muß es der nächste Tag einbringen, und wäre es mit Hintansetzung der notwendigen Erholung. In dieser zähen Energie, in dieser eisernen Konsequenz liegt das Geheimnis des Erfolges.

Und nun, meine Herren, Glück auf zu diesem Erfolg, er liegt in Ihrer Hand; möge er mit Gottes Hilfe und durch die Fürbitte der heiligen Cäcilia ein allseitiger sein! Das walte Gott!

Hierauf erfolgte durch den Direktor die Vorstellung der Kursteilnehmer, nach deren Beendigung Se. Exzellenz der H. H. Bischof das Andenken des † Gründers und ersten Direktors mit folgenden warmen Worten feierte:

Hochwürdige, hochverehrte Herren!

Empfangen Sie meine besten Segenswünsche zum beginnenden Unterrichtsjahr! Leider sind diese Wünsche mit Wehmut vermischt, da ich beim Lehrkörper denjenigen vermisse, dem die Anstalt nicht bloß ihre Entstehung, sondern ihr alles verdankt.

Es soll seine Anstalt bleiben, das heißt, ich möchte Sie bitten, im Geiste des Stifters weiterzuarbeiten, und dieser Geist ist der ideal-künstlerische und der ideal-kirchliche auf dem Gebiete der Kirchenmusik.

Prälat Haberl war einer der treuesten Söhne seiner Kirche bis zum letzten Atemzuge. Mit jeder Faser seines Herzens stand er im Dienste der Kirche und vor allem im Dienste der kirchlichen Tonkunst. Für diesen Dienst vermochte er Opfer zu bringen wie kein zweiter. Für seine Kirche und erhabene Liturgie glühte und arbeitete er noch in den Tagen der Krankheit.

Wie sehr ihm aber besonders diese seine Anstalt am Herzen lag, wie sehr er für ihre Zukunft besorgt war, davon nur einen Zug. Kaum war ich zum Bischof von Regensburg ernannt, da beehrte er mich schon mit seinem Besuche und befragte mich, wie ich denn meine, was geschehen solle, um seine Anstalt sicher zu stellen. Ich riet ihm zu einer Stiftung, und zwar zu einer Stiftung, die noch zu seinen Lebzeiten zustande kommen sollte, um ihr den Stempel seines Geistes und Willens aufzudrücken. Fast 3 Jahre arbeitete er nun an diesem Werke, und nachdem er das Werk durch die Gnade des Allerdurchlauchtigsten Regenten glücklich vollendet vor sich sah, schloß er die Augen.

Ave pia anima! Die große edle Seele wird ihren Lohn gefunden haben.

Wir aber wollen ihr Andenken segnen und hochhalten, hochhalten insbesonders in einträchtigem, begeistertem und begeisterndem Zusammenwirken.

Dies mein Herzenswunsch in diesem Augenblick, er soll ganz besonders auch gelten dem neuernannten technischen Leiter der Anstalt, dem Herrn Direktor Dr. Weinmann.

In diesem Sinne erteile ich Ihnen allen gerne den erbetenen bischöflichen Segen. Die Herren Eleven heiße ich von Herzen willkommen."

Ein Danklied der Domkapelle gab der Feier den würdigen Abschluß. Wie in den früheren Jahren mußte auch heuer wieder die statutenmäßig festgesetzte Zahl der Eleven — Priester und Laien, darunter mehrere Absolventen Kgl. Konservatorien — überschritten werden, und durch ihre Zugehörigkeit zu den verschiedensten Ländern und Diözesen geben dieselben der Anstalt ihr internationales Gepräge. Der Lehrplan umfaßt folgende Disziplinen: Kontrapunkt (H. H. Geistl. Rat Kanonikus Haller und H. H. Professor Kindsmüller), Choral, Gesangsmethode, Partiturspiel und Literaturkunde (Domkapellmeister Engelhart), Musikgeschichte, Musikästhetik, Kirchenlatein, Liturgik, Dirigieren (Direktor Dr. Weinmann), Orgelspiel und Orgelbaukunde (Domorganist Renner), Harmonie- und Instrumentationslehre (Stadtpfarrorganist Höfer).

Der berühmten Schule unserer Stadt, die in der katholischen Kirche einen Weltruf besitzt, auch für die Zukunft ein kräftiges Blühen und Gedeihen!

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

In **Rom** wurde durch die Bemühungen des um die *Musica sacra* hochverdienten P. Angelo de Santi, des Generalpräses des Italienischen Allgemeinen Cäcilienvereins, eine Kirchenmusikschule gegründet. Ihren Hauptzweck sieht die neue Schule in der Heranbildung von Lehrern und Chordirigenten, in zweiter Linie von Organisten. Der Kursus, zu dem nur Mitglieder des Cäcilienvereins zugelassen werden, beginnt am 1. Januar und endigt am 30. Juni mit dem Schlußexamen. Möge dieser Musikschule die so notwendige Reform der italienischen Kirchenmusik gelingen; in diesem Sinne die herzlichsten Glück- und Segenswünsche dem neuen Direktor und seinem Unternehmen!

In **Schleswig** feierte am 8. Dezember 1910 Exzellenz Dr. Rochus Frhr. von Liliencron, Prälat und Propst des adeligen St. Johannisklosters, der berühmte Literar- und Musikhistoriker, seinen 90. Geburtstag. Ein reichbewegtes Leben umschließen diese 90 Lebensjahre des gefeierten Gelehrten, der durch seine tiefgründigen Arbeiten der katholischen Liturgie wiederholt sehr nahe getreten ist. Ich erinnere z. B. nur an seine „Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres" (Gütersloh, 1900), in der er Introitus etc. der katholischen Liturgie wieder in den evangelischen Gottesdienst einzuführen sucht. Schon früher hatte Liliencron in der *„Siona"* (X, 9—XIV, 4) dieses Thema behandelt, ebenso wie im vorigen 35. Jahrgang 1910 der gleichen Zeitschrift der jetzige Redakteur derselben, Dr. Max Herold, unter dem Titel „Altliturgisches für Advent" die ganze Matutin nebst Laudes des Sonntags-Officiums zur Erbauung seiner evangelischen Leser abdruckt. (Ein leuchtendes Beispiel der Wertschätzung unserer wundersamen Liturgie! Und unsere katholischen Kirchensänger? —) Es war mir ferner hochinteressant, unter dem literarischen Nachlaß des ✝ Prälaten Dr. Haberl eine lehrreiche Korrespondenz zwischen den beiden Prälaten über dieses liturgische Thema vorzufinden. — Die Verehrer Liliencrons, besonders die Mitarbeiter an den „Denkmälern deutscher Tonkunst", haben es sich übrigens nicht nehmen lassen, ihrem Vorsitzenden eine literarische Gabe zu überreichen, die im Verlag von Breitkopf & Härtel in prächtiger Ausstattung (mit dem wohlgelungenen Bildnis des Jubilars) erschienen ist und den Titel führt: „Festschrift zum 90. Geburtstage Sr. Exzellenz des Wirkl. Geheimen Rates Rochus Frhr. v. Liliencron, Dr. theol. und phil. Überreicht von Vertretern deutscher Musikwissenschaft". Von den katholischen Kirchenmusikern ist leider nur der Schreiber dieser Zeilen mit einem Aufsatz „Die Proskesche Musikbibliothek in Regensburg" (S. 387—403) vertreten. Dem greisen Jubilar auch an dieser Stelle die ehrfurchtsvollsten Glück- und Segenswünsche!

Aus **Altwasser** (Schlesien), **Cham** und **Weiden** (Bayern) liegen der Redaktion umfangreiche und zum Teil gehaltvolle Programme für die kirchlichen Aufführungen während der Weihnachtsfesttage vor. Während der eifrige Chorregent Herr Lehrer Feigel in Altwasser ausschließlich die neueren Meister (teilweise mit Orchester) zu Worte kommen läßt, bringt Herr Hauptlehrer und Chorregent Ruß in Cham und ebenso H. H. Chorregent Härtle in Weiden auch Kompositionen der klassischen Polyphonie. Die beiden letzten aufstrebenden Chöre mit ihren begeisterten Dirigenten haben sich unter den Kirchenchören Bayerns bereits einen ehrenvollen Platz errungen und können vielen Chören als Vorbild dienen, was sich mit gutem Willen und eisernem Fleiß erreichen läßt. Das gleiche gilt von dem Kirchenchor in **Deggendorf**, der diesmal das reichhaltige Programm zur Generalversammlung des „Pfarr-Cäcilienvereins" übersendet, das seinem Dirigenten Herrn Chorregenten Albuin Goller (einem Bruder des Herrn Professors Vinzenz Goller in Klosterneuburg) alle Ehre macht. Freilich sind solche Erfolge nur da zu erringen, wo die Pfarrvorstände mit gleichem Verständnis und förderndem Wohlwollen ihre Kirchenchöre unterstützen, wie es die obigen Pfarrherrn tun.

Aus **Freiburg i. Br.** kommen überaus anerkennende Berichte über ein Konzert des Cäcilienvereins St. Martin, das Herr Kgl. Musikdirektor Diebold veranstaltete und leitete. Der erste Teil desselben brachte eine Komposition von Albert Becker über die Heinesche Ballade „Die Wallfahrt nach Kevelaer", die reichen Beifall erntete. Besonders enthusiastische Aufnahme aber fand ein Werk des St. Gallener Domkapellmeisters J. G. E. Stehle „Legende der hl. Cäcilia" für Soli, Chor und Orchester, von dem eine Kritik sagt: „Die Komposition ist ein Volksoratorium im höchsten Sinne des Wortes, musikalisch wertvoll und äußerst dankbar." Ich möchte bei dieser Gelegenheit wiederum mit Nachdruck auf die prächtigen Oratorien usw. unseres Meisters Stehle hinweisen, besonders auf „Fritjofs Heimkehr", die auf der 17. Generalversammlung in Eichstätt allgemeine Begeisterung auslöste. Solche Schöpfungen, die sich himmelhoch über so manche „Guckkastenoratorien" (wie Dr. Widmann, Eichstätt sagt) erheben, gereichen jedem weltlichen Konzerte zur Ehre und ist es tief zu bedauern, daß man in den Programmen unserer großen Chorvereinigungen z. B. dem „Fritjof" so selten begegnet. Darum gilt es als eine Ehrenpflicht für unsere leistungsfähigeren Cäcilienvereine, Werke der Komponisten des Cäcilienvereins — ihre

Digitized by Google

künstlerische Qualität natürlich vorausgesetzt — in erster Linie bei Aufführungen zu berücksichtigen. Möge diesem Wunsche recht häufig die Tat folgen! Dem immer noch jugendfrischen Meister im Schweizerland und seinem begeisterten Interpreten im schönen Breisgau die aufrichtigsten Glückwünsche! — Auf Ersuchen des Herrn Domkapellmeisters Stehle bringe ich ferner nachstehende Erklärung — auf die Poesie im Leben folgt immer ein Stück Prosa — zum Abdruck:

„Neuestens gemachte Erfahrungen veranlassen mich, die Durchsicht und Beurteilung von Manuskripten dankend abzulehnen." St. Gallen, Dezember 1910. J. G. E. Stehle.

In der Metropole Westböhmens, in **Eger**, wurde von dem dortigen „Männergesangverein" das Oratorium „Das letzte Abendmahl" von P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn zur Aufführung gebracht. Einen eingehenden, warm geschriebenen Bericht hierüber aus der Feder des um die *Musica sacra* verdienten Dechant von Tachau, P. E. Paukner, enthält der ‚Westböhmische Grenzbote' in Nr. 50.

K. W.

∴ Besprechungen ∴

1. Lateinische Kirchengesänge

Gruber, Jos., Op. 177, 4 *Pange lingua* für 3st. gem. Chor mit Orgel oder Orchester. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Singstimmen à 20 ₰, Orchesterstimmen 2 ℳ 20 ₰.

Sehr leicht und würdig. Einfacheren Chören mit Orchester zu empfehlen!

— — Op. 149, *Ecce sacerdos* und *Veni Sancte Spiritus* für 4st. gem. Chor mit Orgel oder Orchester. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ, Singstimme à 20 ₰, Orchesterstimmen 2 ℳ 20 ₰.

Zwei wirkungsvolle, leicht ausführbare Kompositionen, die an das Chorpersonal ganz bescheidene Anforderungen stellen.

— — Op. 196, *Asperges me* und *Pange lingua* für 4 Männerstimmen. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 60 ₰, Singstimmen à 20 ₰ (80 ₰).

Wohlklingende und einfache Kompositionen, die keinen hohen Tenor beanspruchen und von einigermaßen geschulten Sängern vom Blatt gesungen werden können.

Gieburowski, Wenzesl., Op. 2, *Veneremur cernui seu Cantus sacri in hon. Ss. Sacramenti* für 4—5st. gem. Chor. **Schwann, Düsseldorf.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Die acht Nummern umfassende Sammlung enthält mit Ausnahme der ℣. und ℟. alles, was man für die eucharistische Prozession mit vier Altären braucht. Die vier Hymnen können hiebei von einem vierstimmigen Bläserchor begleitet werden. Sämtliche Nummern sind wirkungsvoll, die vier Motetten mit großem Ausdruck geschrieben und beim heiligen Meßopfer stets verwendbar.

Henrion, M., Op. 35, *Meditationes et Laudes ad sanctam Communionem.* Im Selbstverlag der Komponistin. Preisangabe fehlt.

Die Texte sind der „Nachfolge Christi" und dem *Officium* des Fronleichnamsfestes, sowie dem Herz Jesu-Hymnus entnommen. Der dreistimmige Vokalsatz ist sehr einfach im homophonen Stil gehalten; ebenso die unterstützende Begleitung Orgel oder Harmonium. Musikalisch wertvoll ist keine Nummer.

Arts, Antonio, Op. 18, *Te Deum laudamus* ad 4 voces aequales cum Organo. **Schwann, Düsseldorf.** 1910. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Dieses begeistert und praktisch komponierte *Te Deum* wird jedem geübteren Männerchor Freude machen. Der Vokalsatz ist in Solo-, Chor und Unisonosätze abgeteilt, der Orgelsatz selbständig gehalten.

Filke, Max, Op. 88b, *Ave maris stella* für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Basso, 2 Klarinetten, 2 Hörner und Orgel. Ausgabe für Frauenchor und Orgel. Der lieben Mutter Gottes von Altötting gewidmet. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** 4 Singstimmen à 20 ₰ (80 ₰), Orchesterstimmen 2 ℳ.

Ein vierstimmiger Frauenchor von einem kleinen Orchester begleitet wird selten gehört werden. Wo eine solche Aufführung wie z. B. in der Gnadenkapelle zu Altötting stattfinden kann, ist der textlich sehr schöne und hier ganz durchkomponierte Hymnus *„Ave maris stella"* für die Marienfeste wegen des innigen Ausdruckes in den Stimmen und in der Begleitung sehr zu empfehlen. F. X. E.

2. Deutsche Kirchengesänge

Mitterer, Ign., Op. 158, 8 Marienlieder für 4st. gem. Chor mit und ohne Begleitung. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 ℳ 30 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Schöner Text, wohlklingender Vokalsatz, melodiöse Soli mit fließender Begleitung, knappe Fassung zeichnen alle 8 Nummern aus. F. X. E.

Digitized by Google

Mitterer, Ign., Op. 159. 12 religiöse Lieder für Kirche und Haus. Für 2—4st. Frauenchor. **Regensburg, Fr. Pustet.** 1910. Partitur 2 ℳ 40 ₰, 2 Stimmen (à 40 ₰) 80 ₰.

Es sind 9 Muttergottteslieder, 1 Lied ans Jesukindlein, 2 Lieder zum göttlichen Herzen Jesu. Sie alle atmen den kirchlich frohen Geist, den die Kompositionen des vielgesungenen Meisters beseelen. Frauenchöre, welche Op. 159 anschaffen und fleißig singen, werden es nicht bereuen. Einige der Marienlieder sind Arrangements von Liedern für gemischten Chor. K. K.

Breitenbach, F. J., 12 Gesänge zur Verehrung und Anbetung des göttlichen Herzens Jesu für 4st. gem. Chor. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Heft I und II. Partitur 1 ℳ 10 ₰, Stimmen à 40 ₰.

Neben manchem hübschem Liede auch manche unsangliche steife Nummer; doch daran trägt nicht der Herausgeber, sondern der betreffende trockene Komponist die Schuld.

Filke, Max, Op. 127a—d, 4 Lieder zum heil. Aloysius für 4st. gem. Chor und für Männerchor, zum heil. Joseph und Pilgerlied zur Mutter Gottes für Männerchor. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 60 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Vier musikalisch wertvolle Nummern, die aber einen tadellosen Vortrag voraussetzen, besonders das zart empfundene Pilgerlied.

Hoffmann, E. A., Deutsche Messe für dreistimmigen Frauenchor. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Die etwas hoch gehaltene Komposition ist durchaus homophon gesetzt und verlangt deshalb einen abwechslungsreichen Rhythmus, um nicht eintönig zu wirken. Jedenfalls sind derartige deutsche Singmessen für Institute recht willkommen. K. W.

3. Geistliche Kompositionen

Schubert, Franz, *Stabat mater* von Klopstock, mit deutschem und englischem Text für Sopran-, Tenor- und Baß-Solo, gemischten Chor und Orchester herausgegeben von **Georg Göhler. Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Volksausgabe Nr. 3342. Klavierauszug 3 ℳ.

Neben der Messe hat wohl kein liturgischer Text die Komponisten aller Zeit so zur Vertonung gereizt, wie die wundersame Poesie des Franziskanermönches Jacobus de Benedictis († 1306) (vergl. *Musica sacra* 1910 Nr. 11, S. 146). Wollte ich die lange Reihe dieser Tonsetzer von Josquin de Près († 1521) herauf bis zu Rheinberger († 1901) aufzählen, es würde ermüden. Nur die bedeutendsten seien genannt (für die übrigen verweise ich die Interessenten auf Bitter, „Studie zum *Stabat mater*“, 1883): Palestrina, Orlando di Lasso, Steffani, Astorga, Pergolese, Haydn, Rossini, Dvořak, Verdi. Franz Schubert hat *2 Stabat mater* geschrieben, ein lateinisches und ein deutsches; das vorliegende deutsche hat die schöne, aber etwas freie Textfassung von Klopstock, dem Dichter des Messias, zur Grundlage. Auf ihr hat Schubert ein mächtiges musikalisches Gebäude errichtet: Soli, („Bei des Mittlers Kreuze standen“, Sopran; „Ach, was hätten wir empfunden“, Tenor; „Sohn des Vaters, Baß); Duette: „Engel freuten sich der Wonne“; Sopran und Tenor); Terzette: („Erdenfreuden und ihr Elend“ Sopran, Tenor, Baß; „Daß dereinst, wenn wir entschlafen“, Sopran, Tenor, Baß mit Chor); Chöre („Jesus schwebt am Kreuze“; „Liebend neiget er sein Antlitz“; „Wer wird Zähren sanften Mitleids“ für 4 Ober- und 4 gemischte Stimmen; „Erben sollen sie am Throne“; „O du herrlicher Vollender; Amen“).

Aus dieser Inhaltsangabe läßt sich die äußere Anlage des Werkes ersehen und ich möchte auf dasselbe nachdrücklichst hinweisen und zur Aufführung aufmuntern. Gehört das *Stabat* auch nicht zu den reifsten Werken des Meisters oder der *Stabat mater*-Literatur überhaupt, so hat es doch Vorzüge, welche die darauf verwandte Mühe lohnen. Freilich dürfen sich nur bessere und größere Chöre darüber wagen; denn wenn sich auch ganz einfache Nummern finden — wie z. B. gleich der Einleitungschor — so stellt doch der Hauptteil des Werkes an Chor und Dirigent ziemliche Anforderungen. Dr. Göhler hat sich durch die Herausgabe des Opus die leistungsfähigen Chöre zu Dank verpflichtet. K. W.

Scheel, Jos., Op. 11, Cäcilien-Ode für Solo, gemischten Chor und Klavier. **Düsseldorf, Schwann.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Die kurze Ode, deren Vortrag etwa 10—15 Minuten beansprucht, ist trotz der vielen ♯ und ♭ leicht einzustudieren! Die Chöre breiten sich bis zur Achtstimmigkeit aus und sichern — wenn gutbesetzt — eine großartige Wirkung. Die Sopran-Soli heben sich milde ab und sind recht dankbar; der Klavierspieler hat gegen Schluß vollauf zu tun. Für Cäcilienfeste wird diese in engem Rahmen mit großem Geschick angelegte Komposition eine willkommene Gabe sein.

Frommel, Otto, Das Vaterunser aus Dantes *divina Commedia*, für 6st. gem. Chor mit Begleitung des Orchesters. **Baden—Baden, Emil Sommermeyer.** Preisangabe fehlt.

Die Stimmung des Textes, welcher hier in geistvoller Poesie vorliegt, hat den Komponisten mächtig ergriffen. Mit sichtlicher Hingabe hat er meditierend am „Gebet des Herrn“ gearbeitet, um bei den einzelnen Textesabteilungen den richtigen, musikalischen Ausdruck zu finden und zu treffen. Dies ist ihm überall vom Anfang bis zu Ende gelungen, sowohl im Vokal- als auch im Instrumentalsatz. Ein weihevoller und erwärmender Zug geht durchs Ganze, dessen Dolmetsch ein fein- und mitfühlender Dirigent sein muß. Zur Ausführung müssen diesem ein größerer, gut besetzter und gut geschulter Gesangskörper, sowie ein ideales Orchester zur Verfügung stehen. Wirken diese drei Faktoren nach den Angaben des Komponisten zusammen, so ist die Wirkung eine mächtige. Die Komposition eignet sich für jedes größere, geistliche Konzert. F. X. E.

(Die Rubrik „Aus der Redaktionsstube“ mußte wegen Platzmangel für die nächste Nummer zurückgestellt werden.)

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg**

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

44. Jahrg. ∴ **1911** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

3. Heft
März

Heilige Musik!

Von P. Joseph Weidinger S. J.-Laibach

I.

An den Eingang des verlassenen Paradieses stellte Gott einen Cherub mit flammendem Schwerte, um den Weg zum Lebensbaum zu bewachen. Das Paradies ist seitdem nur mehr das Reich der Ideale für uns, das Reich alles Schönen und Guten; die Hüterin aber dieses Reiches ist die christliche Kunst, besonders die Musik, welche die Sprache des Geistes und Herzens zugleich spricht und durch ihre Harmonie hinweist auf die verlorne Harmonie des irdischen und auf die zu hoffende Harmonie des ewigen Paradieses. Die Musik ist uns ein Cherub, der mit der einen Hand den Guten den Ort der Wonne zeigt, mit der andern das Schwert führt gegen die Bösen, welche wieder ein irdisches Paradies suchen auf dieser Erde: es ist ein für allemal verloren; nur das ewige Paradies können und sollen wir hoffen und erstreben, aber auch dieses nur durch das Schwert nach den Worten des Herrn: „Ich bin auf die Erde gekommen, um das Schwert zu bringen," d. h. den Kampf gegen das Böse. Dieses Schwert zeigt uns einen zweiten Lebensbaum, der auf Kalvaria gepflanzt ist, und dessen goldene, ewiges Leben spendende Frucht Christus, Gott selbst, ist. Dieser Lebensbaum und das Drama, das größte der Weltgeschichte, das ihn uns gegeben hat, ist das Zentrum der Liturgie, also auch der liturgischen Musik, der *Musica sacra*.

Von dieser heiligen Musik, welche wir in ihrem Wesen ergründen wollen, bestehen vielerlei einseitige und irrige Anschauungen, von denen die einen, um es kurz zu sagen, zu streng, die andern zu leicht sind. Um mit Sicherheit innerhalb dieser Meinungen den rechten Mittelweg zu finden, wollen wir die kirchliche Musik gegenüber andern Zweigen der Musik unterscheiden. *Qui bene distinguit, bene docet.* Zuerst fällt der Unterschied zwischen kirchlicher und profaner (weltlicher) Musik in die Augen; er benötigt keiner weiteren Erörterung. Viel wichtiger aber und grundlegend ist der Unterschied zwischen kirchlicher und religiöser Musik. Auf den ersten Blick möchte man meinen, es sei kein Unterschied zwischen beiden Arten; und doch ist er da. Denn wir wissen, daß es einerseits viele religiöse Bekenntnisse gegenüber der katholischen Überzeugung gibt, andererseits verschiedene subjektive Zuständlichkeiten und Stimmungen bei einer und derselben Überzeugung. Anders denkt und fühlt in religiöser Beziehung der Protestant, der Kalviner, der Anglikaner, der Mormone, oder gar der Deist, der Rationalist und Naturalist, der vom Christentum absieht; anders der gläubige Katholik. Und auch der Katholik denkt und fühlt anders beim Morgengebet, anders bei erbauender Theatervorstellung,

Digitized by Google

anders aber in der Kirche, wieder anders bei der heiligen Messe, ganz verschieden bei der Vesper.

Hiemit sind die festen Grundlinien gezeichnet, die unterscheidenden Umrisse der religiösen und kirchlichen Musikeinrichtung. Demgemäß besteht ein sehr großer Unterschied zwischen der religiösen Auffassung und Stimmung des Deisten, d. h. eines Menschen, der nur an irgend einen Gott glaubt, aber von Christus und seiner Kirche nichts wissen will, wenigstens darum sich nicht kümmert, und der Gemütsverfassung eines Katholiken, der mit Glauben an die Offenbarung sich hingibt. Der erstere, wozu auch Juden, Türken und sogar Buddhisten gerechnet werden können, kennt keine Affekte der Demut, der Reue, der Buße, weil er keine Erbsünde, keine Erlösung, keine Selbstverleugnung im eigentlichen Sinne des Christentums, kennt; der Katholik aber betrachtet diese Stimmungen als selbstverständlich. Wegen des Mangels besagter Grundaffekte, aus welchen die einzelnen Affekte hervorgehen, finden sich in den Tondichtungen, welche deistisch gehalten sind, oder sonst religiös indifferent sind, keine Affekte der Buße, der Reue, der Selbstverleugnung, Affekte, die spezifisch christlich sind, sondern nur Affekte der Bewunderung, der Liebe, hie und da sehr süßlich gehalten, der Hoffnung, der Freude, des Mutes und andere.

Zu diesen eben geschilderten Tondichtungen gehören viele Messen des letzten und vorletzten Jahrhunderts, auch die zwei großen Messen Beethovens. Beethoven war zwar Katholik, aber in seinen Messen wenigstens sieht er ab vom Ausdruck eines christlichen Geistes- und Stimmungsgehaltes. Zum Beweise dessen bringen wir den deutschen Text, den man der *C*-Messe unterlegt hat. Um nämlich diese auch dem protestantischen Volke zugänglich und zu Aufführungen außer der Kirche geeignet zu machen, hatte im Jahre 1823 ein schlesischer Musikdirektor namens Scholz es unternommen, dem genannten Werke einen Text zu unterlegen, in welchem er den Ideen des Komponisten möglichst treu zu folgen suchte. Dieser deutsche Text ist allerdings ein religiöser, aber ganz indifferent und naturalistisch; von christlichen Ideen ist darin keine Spur. Der Musik zum *Kyrie eleison* z. B. sind folgende Worte untergelegt: „Tief im Staube anbeten wir dich, den ewigen Weltenbeherrscher, dich, den Allgewaltigen. Wer kann dich nennen und wer dich fassen? Unendlicher, ach, unermeßlich, unnennbar ist deine Macht! Wir stammeln mit Kindeslallen den Namen: Vater.“ In diesem Charakter geht die ganze Paraphrase bis zum Ende fort. Jeder sachkundige und unbefangene Beurteiler, der dieses Werk mit diesem deutschen Texte gehört hat, wird gestehen müssen, daß der Verfasser desselben überall durch ein richtiges Gefühl geleitet worden sei, daß Text und Musik überall auf das genaueste zueinander passen, und daß durch diesen deutschen Text das Verständnis der Musik sehr erleichtert wird. Wie nahm nun Beethoven diese für den kirchlichen Wert seines Werkes so bedenkliche Bearbeitung auf? Er war, wie sein Biograph Schindler berichtet, durch dieselbe vollkommen befriedigt. Als er diesen Text zuerst durchlas und dann zu dem Quartett im *Gloria* kam, welchem im lateinischen Texte die Worte: *Qui tollis peccata mundi* untergelegt sind, liefen ihm die Tränen über die Wangen herab, und tiefgerührt sagte er: „Ja, so habe ich gefühlt, als ich dieses schrieb.“ Diese Stelle lautet aber in dem deutschen Texte folgendermaßen: „Oft wenn in der Nacht der Schmerzen aller Erdentrost verschwand, kam mir Trost, süßer Trost von deiner Hand, vom Licht der Sterne.“ Das also hat Beethoven empfunden, als er diese Stelle komponierte! Das ist der Inhalt der Töne, mit denen er die demütige Bitte

Digitized by Google

begleitet hat, welche die Kirche an das göttliche Opferlamm richtet, das unsere Sünden hinweggenommen hat, daß es sich unser erbarmen und unser Gebet erhören wolle! „Schärfer kann niemand diese Messe als unkirchlich verurteilen, wie Beethoven selbst sie hier verurteilt hat," sagt Gereon Stein in seiner „Katholischen Kirchenmusik", Köln 1864. Er stand im Begriffe, auch seine zweite Messe in *D*-dur dem genannten Scholz zur Abfassung eines ähnlichen deutschen Textes zu diesem gigantischen Tonwerk zu übersenden, als er dessen Tod erfuhr.

Wenn wir jetzt auf die einzelnen Erfordernisse einer guten *Musica sacra* eingehen, so ist die erste Forderung, die wir Katholiken an sie stellen: sie muß liturgisch sein, d. h. sie muß von der heiligen Opferfeier (Liturgie), deren Zentrum das Opfer am Kreuze ist, ausgehen und zu ihr zurückkehren. Die heilige Messe ist das erneuerte Opfer am Kreuze; die heilige Musik umgibt sie mit einem Glorienschein, der mehrere Strahlenkränze hat. Der innerste dieser Kränze gilt der Opferhandlung selbst; die zwei andern Kränze gelten dem vorbereitenden und nachfolgenden Opfergebete. Opfer und Opfergebete sind die Liturgie im weiteren Sinne, das Opfer allein ist die Liturgie im engeren Sinne. Weil die Kirchenmusik liturgisch ist, die Liturgie aber ein Drama darstellt, so muß die *Musica sacra* für die eigentliche Opferhandlung und die damit unmittelbar zusammenhängenden Prozessions- und Buß-(Trauer-)Gesänge zugleich dramatisch, für die übrigen Gesänge zumeist lyrisch sein.

„Dramatisch" wird abgeleitet von δρᾶμα, Handlung. Die dramatische Musik leitet demnach ihre innere Bewegung, Stimmung, von einer Handlung her oder zielt durch ihre inneren Affekte auf eine Handlung hin. Die Haupthandlung der Liturgie ist der welterlösende Tod am Kreuze; die zweite Handlung ist die Schuld der Menschheit, die den Tod des göttlichen Helden verursacht hat, nachdem er deren Bürge geworden: beide Handlungen stehen in realer Relation zueinander. Der Tod des Gottmenschen ist stellvertretend und sühnend zugleich für die sündige Menschheit, alle Schuld derselben wegnehmend, wenn sie, d. h. der einzelne Mensch, von der Sünde sich abkehrt und zu Gott wendet: und das ist die dritte Handlung. Diese drei Handlungen hat der kirchliche Tondichter bei der Komposition einer Messe im Anschlusse an den liturgischen Text und zwar an den ganzen vom Introitus bis zur Communio laufenden Text, durch dramatische Haupt- und Hilfsaffekte so auszudrücken, daß trotz der Mannigfaltigkeit der musikalischen Verarbeitung und Verwebung der Melodien und Motive ein einheitliches Kunstwerk erstehe.

Wer sich die Musik erkiest,
Hat ein himmlich Werk gewonnen;
Denn ihr erster Ursprung ist
Von dem Himmel selbst genommen,
Weil die lieben Engelein
Selber Musikanten sein.

(Aus dem 16. Jahrhundert.)

Digitized by Google

Der Weg zur klassischen Polyphonie

Von Prof. Karl Kindsmüller-Regensburg

Wenn die katholische Kirche wie in anderen Künsten so auch in der Musik sich dem wahren Fortschritt gegenüber nicht ablehnend verhält, so ist das eine freudigst zu begrüßende Äußerung ihres weitblickenden, weltumspannenden Geistes. Allein bei aller Freiheit, die sie innerhalb der liturgischen Gesetze den verschiedenen Stilgattungen gewährt, sind es doch vornehmlich zwei derselben, die sie hütet wie ihren Augapfel, zu deren Pflege sie immer wieder aufmuntert, ja deren Aufführung sie zum Teil sogar befiehlt: Der gregorianische Choral und die klassische Polyphonie, der sog. Palestrina-Stil. Es ist wohl nicht nötig, zum Beweise hiefür die neuesten Erlasse Roms, speziell das *Motu proprio* vom 22. Nov. 1903 anzuführen; es mag genügen, auf die freudigen Erfolge hinzuweisen, die eine intensive Pflege gerade dieser edelsten Kirchenmusik in sich schließt. Und je mehr der moderne Geist sich bemüht, den „Alten" das Siegel des „Veraltetseins" auf die Stirne zu drücken, desto mehr müssen wir dieses hehre Palladium schützen und die Jugendkraft und Jugendschönheit des „goldenen Zeitalters der Kirchenmusik" zu bewahren und zu entfalten suchen. Ich glaube, wir handeln da ganz im Sinne jener beiden Männer, die nun der Rasen deckt, die aber ihr Lebensmark der klassischen Polyphonie gewidmet: Dr. Witt und Dr. Haberl.

Wenn ich im folgenden in kurzen Strichen den Weg zur Einführung in die klassische Polyphonie zu zeichnen suche, so beanspruche ich für meine Ausführungen keineswegs die Note des „Neuen", sondern nur die des „Bewährten"; die Erfahrungen einer langjährigen Praxis und die glänzenden Erfolge des Regensburger Domchores mit seinen Vorführungen der alten Meister in Prag — ich hatte das Glück, an denselben aktiv teilzunehmen — haben mir die Feder in die Hand gedrückt.

Der wichtigste Faktor bei der Pflege der klassischen Polyphonie ist und bleibt der Chordirektor, und die erste Gabe, die er besitzen muß, ist ein wohlgerütteltes Maß von Idealismus. Noch höre ich den verstorbenen Generalpräses des Cäcilienvereins, Dr. Haberl, bei der Generalversammlung in Passau 1909 den versammelten Chorregenten zurufen: „Meine Herren! Ideale müssen uns beseelen, große, erhabene Ideale; wenn das nicht der Fall ist, dann ist's geschehen um die *Musica sacra*!" Und das gilt doppelt bei den „Alten" schon wegen der erforderlichen tiefer greifenden Vorbildung und Kenntnisse des Chorregenten und wegen der — wenigstens anfangs — mühevollen Proben.

„Es darf ein Dirigent die hohe Bedeutung intellektueller Befähigung, die sein Amt voraussetzt, keinen Augenblick außer acht lassen und er muß bedenken, wie im allgemeinen zu jeder Musikleitung ein reicher Schatz des Wissens und der technischen Erfahrung vonnöten, zur Direktion älterer Tonwerke außerdem vieles erforderlich sei, was der modernen Musikbildung fernliegt und nur mit Mühe gereifter Denkkraft und ausdauernder Übung erreicht werden kann." (Proske.) Will daher ein Chorleiter seine Sänger erfolgreich einführen in die Werke der „Alten", dann ist ihm selbst vor allem die Kenntnis der Grundlehren des Kontrapunktes notwendig. Nur wenn er diese versteht, dann versteht er den Aufbau einer solchen Komposition, dann wird ihm klar die Stimmführung, er erkennt die einzelnen kontrapunktischen Formen (Imitation und dergl.), er vermag das betreffende Stück zu analysieren. Der Chorregent braucht, das möchte ich betonen, kein Komponist sein, nur die Faktur, der Aufriß der Komposition muß ihm klar vor Augen liegen. Nötig ist ihm ferner die theoretische und praktische Kenntnis des gregorianischen Chorals und selbstredend die Kenntnis der Kirchentonarten. Aus dem Choral fließt ja wie aus einer Quelle die Melodie der klassischen Polyphonie. Sehr wichtig ist für den Dirigenten sodann das Partitur-Studium. Durch dasselbe wird er nicht bloß die subjektive und darstellende Auffassung

Digitized by Google

klar erfassen, er wird auch eindringen in die Grundsätze, nach welchen diese Musterwerke geschaffen wurden, er wird einsehen, daß eine Anbequemung der älteren Musik an unser jetziges Kompositionssystem — und auch umgekehrt — unstatthaft sei; zwischen den alten Tonarten und Modulationsgesetzen und den modernen ist eben ein zu gewaltiger Unterschied, als daß nicht eine scharfe Trennung derselben geboten wäre. Gerade das eifrige, sorgsame Partiturenstudium führt ihn so recht ein in die eigentliche Welt der „Alten"; durch dasselbe wird er vertraut mit ihrem ganzen Wesen.

Ist der Chorregent mit diesen Fähigkeiten und Kenntnissen ausgerüstet, so kann er dann auch seine Sängerschar — vorausgesetzt natürlich seine eigene gesangliche Durchbildung im alten Stil — durch geeigneten Unterricht in die klassische Polyphonie einführen. Die Sänger müssen vor allem einmal zu Treff-Sängern, nicht zu bloßen Gehör-Sängern herangebildet werden. Ganz besonders ist dabei auf solide Stimmbildung zu sehen, auf richtiges Vokalisieren und auf richtige Atmungstätigkeit. Das Wesen der A-capella-Gesänge legt dies von vornherein schon nahe. Wer nicht schön vokalisieren gelernt, wer nicht richtig „atmen" gelernt, der wird schließlich eine Stimme jener Kompositionen unter großem Aufwand von Anstrengung, mit Mühe und Not singen können, schön und richtig bringt er es nicht fertig und sicherlich legt er selbst mit Freuden das Blatt aus der Hand und kann nicht begreifen, wie man Geschmack an der alten Literatur haben kann. Die richtige Stimmbildung (hieher gehört auch das wichtige Kapitel „Ausgleich zwischen Brust- und Kopfstimme"!) ist ein Haupterfordernis zur guten Ausführung dieser Tonwerke. Ferner müssen infolge des richtigen Atmens die Sänger dazu gebracht werden, den Ton rein zu intonieren und ihn festzuhalten; der Lehrer bekämpfe ja das Detonieren oder die Neigung dazu, ebenso natürlich auch das seltener vorkommende „Steigen". Die Sänger müssen dazu gelangen; denn eine Begleitung der Gesänge, auf welche sie sich stützen könnten, gibt es nicht.

Zur Erlangung dieser reinen Intonation wäre es daher für einen Kirchenchor am allerbesten, möglichst viele „Kompositionen ohne Begleitung eines Instrumentes" zu singen. Ein Chor, der beständig an die Orgelbegleitung gewöhnt ist, wird sich mit reiner Vokalmusik sehr schwer tun; die Begleitung verdirbt die Reinheit des einzelnen wie des Ganzen. Sie bedeutet ja für den Sänger etwas sehr bequemes, benimmt ihm aber die akkurate Aufmerksamkeit und die Sicherheit, die zur Vokalmusik durchaus notwendig ist. Will ein Chor die „Alten" gut singen, dann muß diese Kost Tradition für den Chor sein. „Sage mir, mit wem du umgehst, und ich sage dir, was du kannst!"

Sehr zu empfehlen wäre für das Einüben der Gesänge der Singunterricht mit der Violine, denn der Unterricht mittels des Klavieres gewöhnt das Ohr schon zu sehr an die „Begleitung". Von unschätzbarem Vorteil für erfolgreichen Gesangsunterricht ist es, wenn der Sänger selbst Violine spielt. Bekanntlich bildet ja das Violinspielen das musikalische Gehör und Gefühl und die geistige Auffassung des Musikschülers weit mehr wie das mechanische Anfangs-Klavierspiel. Der Violinspieler hat es bei seiner Geige viel mehr mit Melodik zu tun als der Klavierspieler, der mit seinen zehn Fingern „vereinzelt und zusammen" arbeitet, sein Gehör wird weit mehr geschärft, weil er den Ton erst suchen muß, während der Klavierspieler nur seine Taste niederzudrücken braucht. Die Gesangsschüler des Regensburger Domchores z. B. müssen deswegen pflichtgemäß auch das Violinspiel erlernen.

Außerdem hat der Gesanglehrer bei seinen Schülern anzustreben eine fließende Deklamation des Textes, sinngemäße und thematisch richtige Akzentuation, sowie eine Fertigkeit in bezug auf rhythmische Darstellung. Wiederum wäre zu wünschen, daß der Sänger möglichst vertraut werde mit der Bedeutung des liturgischen Textes; an Büchern hiefür fehlt es ja nicht, am einfachsten ist ein Graduale mit Übersetzung der Rubriken und des Textes. Jedenfalls muß letzterer des öfteren erklärt

Digitized by Google

werden; nur so wird nach dem Geiste des Komponisten und nach dem Geiste der Kirche, d. i. mit verständnisvoller Andacht, gesungen, nur so erlangt der Vortrag die echte, kirchliche Weihe, das Gepräge einer *Musica sacra.*

Was das Zusammensingen eines solchen Chores betrifft, so ist besonders zu achten auf gleichmäßige Besetzung — gleichmäßig der Stärke, nicht der Zahl der einzelnen Stimmen nach — Verhinderung jedes Vorherrschens einer Stimme, festes Eintreten und sicheres, freies Fortbewegen in fugierten Sätzen, sowie ein bemessenes Zu- und Abnehmen aller Stimmen in gleichzeitigen Harmonien.

Selbstverständlich gäbe es über den Unterricht im Gesang selbst noch vieles zu sagen; das meiste ist schon enthalten in den trefflichen Gesangsschulen, die wir besitzen, besonders in dem bewährten *„Vade mecum"* von Michael Haller[1]) — ich würde demselben nur mehr „Übungsstoff" wünschen — und in der „Praktischen Chorsingschule" von Ign. Mitterer.[2]) Ausgezeichnet verspricht wohl zu werden das von dem Regensburger Domkapellmeister der Sammlung „Kirchenmusik" seit langem zugedachte Bändchen: „Singübungen des Regensburger Domchors". Unbezahlbare Dienste leisten Bertalottis Solfeggien, eine klassische Anleitung bezw. Einführung in die polyphone Kompositionsweise. Ja, ich möchte sagen, ohne das Solfeggien-Studium möge sich kein Chor an die Klassiker wagen.

Hat nun ein verständiger Chorleiter seine Sänger im angegebenen Sinne geschult, so lege er ja nicht von Anfang an Werke der alten Meister auf, sondern er wähle, wie Dr. Weinmann in seinem instruktiven Aufsatz „Alte und moderne Kirchenmusik" (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1910) ausführt, Kompositionen, welche die Brücke zu ihnen schlagen. „Dahin," so schreibt er, „gehören vor allem die in diesem Stile geschaffenen Werke von Haller, Nekes, Weber, Auer und anderen; auch die leichteren Schöpfungen der nachklassischen Meister, besonders aus der Venezianischen Schule, wie sie uns z. B. die schöne und treffliche Sammlung von Stefan Lück[3]) im I. Band bietet, können herangezogen werden, bis man sich dann an die Originalwerke wagen darf." Wenn wir z. B. bei Haller diese Entwicklungslinie mit einigen Beispielen andeuten wollen, so würde am besten folgende Reihenfolge der (größtenteils bei Fr. Pustet, Regensburg) erschienenen Werke sich ergeben: *Missa I, VII, VIII, XIV, IX, XIII, XI* usw.; in dieselbe Linie gehören seine Motetten (besonders Op. 15 und Op. 16). Will man etwas ganz Ausgezeichnetes haben, so greife man zu des gleichen Autors *„Exempla Polyphoniae Ecclesiasticae"*. Altklassische kirchliche Vokalkompositionen in moderner Notation mit instruktiven Erläuterungen. Zwei Sammlungen Op. 88a und b[4]). Diese Nummern hat Meister Haller aus dem reichen Schatze der Polyphonie als besonders für unsern Zweck geeignet ausgewählt, mit sorgfältigen und klaren Analysen versehen und den Kirchenchören für die Praxis dargeboten. Das ist wohl der beste Weg zur Popularisierung der „Alten". Endlich sei noch mit Freuden hingewiesen auf die verschiedenen Editionen altklassischer Kompositionen (Messen, Motetten etc.) in moderner Notation, welche von verschiedenen Herausgebern für den praktischen Gebrauch bearbeitet wurden.

Kommt zu diesen Momenten auch noch das wiederholte Anhören von Musteraufführungen, wie sie uns Gott sei Dank noch von unseren besseren Chören geboten werden, so sind die Hauptbedingungen für eine erfolgreiche Pflege der alten Meister erfüllt. Möge kein Chordirigent, der die Befähigung hiezu in sich trägt, durch die anfänglichen Mühen und Opfer von der Pflege des Palestrinastils sich abschrecken lassen; diese Mühen werden nach nicht allzulanger Zeit durch gute Aufführungen reichlich aufgewogen, und das Bewußtsein, einen Chor zu besitzen, der die altklassische Polyphonie mit Verständnis singt, ist der schönste Lohn für Chorregent und Sänger, ja ein Grund zu berechtigtem Stolz für jede Diözese.

---

[1]) Regensburg, Fr. Pustet. [2]) Regensburg, A. Coppenrath. [3]) [4]) Regensburg, Fr. Pustet.

Digitized by Google

Über Bildung der Frauenstimme für den Kirchenchor

Von Dr. Hugo Löbmann-Leipzig

Jeder Kirchenchor, dem eine Singschule angegliedert ist, befindet sich in einem großen Vorteile vor dem Chore, der auf den Beitritt Erwachsener allein zählen muß. Der Dirigent ist genötigt, bei dem Mangel einer Singschule die Stimmen zu nehmen, wo er sie findet, wie sie sich ihm anbieten. Solche mehr oder minder ausgewachsene Stimmen aber sind verhältnismäßig häufig verbildet. Eine Umbildung der Stimme aber ist bei den beschränkten Zeitverhältnissen in den Chorproben weder dem Dirigenten, noch dem Eigentümer der falsch arbeitenden Stimme möglich. Wer also Stimmbildung mit erwachsenen weiblichen Mitgliedern treiben will, der spare Zeit und Mühe. Er tut am besten, wenn er sein Heil sucht bei der Jugend.

Aber es sind Verhältnisse denkbar, wo mit gegebenen Tatsachen gerechnet werden muß, nämlich in dem Falle, daß ein neuer Dirigent einen „alten" Chor übernimmt. Das ist immer eine schlimme Sache, wenn er damit einen gewissen Bestand alter, abgedienter Stimmen erhält. Unserer Meinung nach fehlt in manchem Cäcilienchore die rechte Einsicht einiger seiner Mitglieder darüber, wann es für den einzelnen Sänger an der Zeit ist, sein Abschiedsgesuch einzureichen und so dem Chore, dem man ein Leben lang seine Kraft gewidmet hat, einen letzten, aber vielleicht auch den größten Dienst zu erweisen und abzutreten, wie schwer es den einzelnen auch ankommen mag. Diese freiwillig Entsagenden sind die zuerst berechtigten Anwärter auf das Amt eines Ehrenmitgliedes. Sie behalten auf Wunsch das Recht, auf der Seite des Chores in innerem, seelischem Mitsingen Gott, dem Geber alles Guten, für die verflossenen Tage reinen geistigen Glückes zu danken und für den Bestand und die innere Kraft und Lauterkeit des Kirchenchores den Heiligen Geist inständig zu bitten.

Aber vielfach liegen die Umstände leider so, daß der Dirigent froh sein muß, wenn sich ihm ausgesungene Stimmen noch zur Verfügung stellen.

Was muß nun ein solcher Chorleiter tun, um seinem Chore wenigstens in etwas einen besseren stimmlichen Anstrich zu geben?

Das erste und letzte Streben muß es werden, den losen Ton zu erzeugen, wie wir das schon im letzten Jahrbuch[1]) eingehend begründet haben. Hier heißt es vor allem, das leise Singen zu üben. Die nächste Gelegenheit hiezu bietet sich beim Einüben neuer Gesänge. Zuerst gibt der Chorleiter am Instrument einen Überblick über den in sich geschlossenen Teil, z. B. über das *Kyrie*. Hiebei verharrt der Chor bei größter Spannung im Schweigen. Bei diesem stummen Studium vollziehen sich schon Nervenvorgänge, die von wesentlichem Einflusse auf die Stimmbildung sind, nämlich insofern, als sie ein Singenwollen in die Wege leiten; nur mit dem Unterschiede, daß die Hals- und Zungenmuskeln noch nicht in voller Tätigkeit sich befinden. Wenn es möglich wäre, daß ein solcher Art durch das stumme Studium affiziertes Stimmorgan zum Singen — unter Beibehaltung dieser Muskelentbundenheit — veranlaßt werden könnte, so träte ohne weiteres der lose Ton in die Erscheinung. Das erste und schwerste Stück der Singarbeit wäre geleistet.

Es muß also zunächst das Bestreben des Gesanglehrers sein, diese Stimmuskelbereitschaft zu erzeugen, aber den Sänger selbst stumm zu lassen. Die Muskel-Innervation tritt um so sicherer ein, als es der Gesangmeister versteht, mit weicher, vorbildlicher Stimmgebung einzelne Melodiewendungen vorzusingen. Dadurch weckt er das geheime Mitspiel der geeigneten Muskeln. Das Nervengefühl übt jetzt schon eine Kritik an der Einsatzart der Singmuskulatur aus, wo sich das Singen immer nur erst in der Phantasie abspielt — also im schweigenden Zuhören. Zugleich erhält das physische Ohr Proben vorgelegt zur Beurteilung des realen Tones, wenn das Schweigen einmal zu Ende sein wird und der Sänger „endlich" mitsingen darf.

[1]) Kirchenmusikal. Jahrbuch, XXIII. Jahrg. 1910. S. 95 ff.

Digitized by Google

Hat der Chorleiter unter völligem Schweigen den Satz zu Ende gespielt und teilweise oder vollständig gesungen und hat er die nötigen Erläuterungen über den Aufbau des Stückes gegeben — der Text muß schon voraus besprochen sein — so beginnt er wieder vom Anfang an und trifft die Bestimmung, daß derjenige, der sich es zutrauen darf, leise mit Brummstimme, oder mit „Blasen", folgt. An den Stellen, wo Unsicherheit eintritt, hat der lernende Sänger zu schweigen und zuzuhören. Das Treffen lernt man zuerst durch das Zuhören, nicht durch Mitsingen. Manchem Chore wäre ein großes Stück vorwärts geholfen, wenn er nur dieses eine fest im Auge behielte.

Jetzt, wo die Sänger anfangen mitzutun, ist der Zeitpunkt gekommen, wo die größte Vorsicht geboten ist, wenn der lose Ton kommen soll. Der Chormeister unterdrücke mit leidenschaftlichem Eifer jeden und auch den scheinbar unschuldigen Versuch, in diesem Momente der Einübung mit gesättigter Stimme zu singen. Der gesamte Chor verharre streng im leisen Summen und Hauchen. Jedes Anstürmen gegen diese Maßnahme unterdrücke er auch und besonders — dann, wenn sich Sänger bereits sicher fühlen. Der Dirigent halte die ganze singende Versammlung fest am Zügel. Keine Ausnahme werde gestattet und geduldet. Soviel über den Anfang der Stimmbildung, um die Rauheit, Schärfe und Härte der falsch arbeitenden Singstimme nach Möglichkeit zu lindern.

Ganz wird sich das Übel nie beseitigen lassen, da eben die Jahre der frühesten Jugend unbenützt gelassen worden sind, in denen das Organ die meiste Bildungsfähigkeit besitzt. Die Muskelstruktur wird im vorgeschrittenen Alter meist hart und ungelenk und geht auf die Willensbeeinflussung nur schwer ein. Die Hauptsache ist und bleibt, daß schon der junge Mensch das Glück hat, in eine rechte und geschickte Schule zu kommen, in der er „seinen Mund brauchen" lernt. Aber das wird noch auf Jahrzehnte hinaus ein frommer Wunsch bleiben. Aber gleichwohl läßt sich auch bei erwachsenen weiblichen Chormitgliedern noch manches gutmachen, wenn Geduld zusammentrifft mit Energie und gutem Willen.

Es ist soviel gesprochen und geschrieben worden über den Vorzug von Knabenstimmen gegenüber den Mädchen-, den Frauenstimmen. Wir müssen für unsere Zwecke diese Verschiedenheit der stimmlichen Veranlagung etwas genauer betrachten, weil ihre Feststellung uns einige und gerade die wertvollsten Fingerzeige gibt für die Behandlung der Frauenstimme.

Verglichen mit der Stimme des Mädchens vor ihrem Stimmwechsel, der sich einstellt beim Eintritte der Neuerscheinungen ihres Blutumlaufes, zeigt die Knabenstimme eine volle „Seele"; die Stimme des kindlichen Mädchens klingt dagegen schwach, dünn, kindlich zart. Die Knabenstimme klingt — im ungeschädigten Zustande — weich, hell, metallisch glänzend, den Raum ausfüllend, bei aller Weichheit aber doch fest, wie aus einem Stück. Alles das sind Eigenschaften der Stimme, nach denen der mutierte Mann jahrelang mit heißem Müh'n, in ernster Arbeit streben muß, ehe er jene Eigenschaften einer schönen und einer schön-geschulten Stimme erreicht. Dem stimmbegabten Knaben fällt ein Himmel von Stimmschönheit mühelos in den Schoß.

Nun aber hüte man sich vor dem falschen Glauben, als besäße jeder Knabe ohne weiteres ein solches Maß von stimmlicher Schönheit. Die Schönheitsgaben der Stimme sind auch unter Knaben ziemlich dünn gesät. Wir kennen Chorleiter, die eine Auswahl der aufzunehmenden Alumnen zu treffen pflegen unter einer Einwohnerschaft von mehr als drei Millionen. Und dabei klagen auch sie über den immer fühlbarer werdenden Mangel an schönen Stimmen. Auf hundert Schüler kommt — das ist wohl auch anderswo die Regel — ein stimmlich hervorragend begabter Singknabe.

Denken wir uns die Naturstimmgabe solcher Auserwählten beurteilt mit der Zensur „Eins", so bleibt immerhin noch ein guter Prozentsatz brauchbarer Knabenstimmen übrig, deren stimmliche Veranlagung sich etwa von der 2a bis zur 3a erstreckt. Es läßt sich nicht leugnen, daß sich aus diesem Material eine wohl brauchbare Singchorklasse schaffen läßt. Angenommen, sie wären gut geschult und in natürlicher Weise als Sänger herangebildet — gefehlt wird dagegen unserer Beobachtung nach sehr viel — so besitzen wir an dem Knabenchore ein Spiegelbild, worin wir die Wünsche erfüllt sehen, die wir als Mädchenstimmenbildner aussprechen müssen, um zu Erfolgen zu kommen.

Digitized by Google

Dem Kenner der Verhältnisse leuchtet schon beim bloßen Nennen dieser Reizunterschiede der Knaben- von der Mädchenstimme ein, worin das Mädchen dem Knaben in der stimmlichen Veranlagung nachsteht. Ihre Stimme klingt matt, dünn, schwächer. — Ihre Stimmlage zeigt große Gegensätze: in der Tiefe farblos, ohnmächtig, dagegen in der Höhe, in der „Kopfstimme", wie der Ausdruck gewöhnlich lautet, das ganze Gegenteil: hell, leuchtend, durchdringend. — In dritter Hinsicht, in bezug auf den Vortrag aber zeigt das Mädchen starke Neigung zum Ziehen, zum falschen Portamento, zum Sentimentalen, so daß fast aus jedem Liede, das eine Mädchenklasse selbständig angestimmt hat, eine Art Leichengesang wird, so daß es mitunter einige Zeit in Anspruch nimmt, bevor der Lehrer weiß, welches Lied eigentlich gesungen wird — und es ist gleichwohl eines der bekanntesten.

Durch Feststellung dieser Stimmengegensätze zwischen männlich und weiblich ist zugleich der Weg gewiesen, den der Mädchensinglehrer zu gehen hat, um wirklich Singstunde, Stimmunterricht an Mädchen zu erteilen. Diese Forderungen lauten: 1. Stärkung der Stimme im allgemeinen; 2. Stärkung der tonschwachen Stimmlage im besonderen, und 3. Heilung von den Unarten des Vortrages.

Das erste, was sich dem Ohre sofort kundtut, ist die Stimmfestigkeit des Knabenchores. Als zweites stellt sich dar eine gewisse Stimmenausgeglichenheit und als drittes eine gewisse Herbheit und Naturwüchsigkeit im Vortrage.

Ehe wir die Mittel und Wege dieser Stimmpflege für Mädchen angeben, wollen wir ausdrücklich feststellen, daß alle Stimmschulung schwere Arbeit bedeutet. Wir halten sie für das schwerste Stück Lehrarbeit und Lernarbeit in jeder Art Schule, besonders aber in der Volksschule. Und nur, weil diese Art Selbstkultur und Kindkultur zumeist mit unzureichenden Mitteln der Einsicht, der Übung, der Energie, der Geduld und des Geschmackes angefangen werden, hält man in Laienkreisen diese Art Schularbeit für leicht durchführbar. Andrerseits gibt es wohl auf keinem Gebiete mehr bitter Enttäuschte, als auf dem der Stimmpflege. Und da es nur wenigen unter den Stimmbildnern glückt, sich durchzusetzen mit ihren Zielen, so werden diese wenigen Sieger für halbe Wunderdoktoren gehalten, die etwas verstünden, das nicht alle könnten. Wenn nun noch diese wenigen Glücklichen das ihrige dazu tun an Reklame und Ruhmrederei, so geschieht es leicht, daß sich Zulauf findet, und der bisher halbe Wunderdoktor wird bald als ein Tausendkünstler gepriesen. Sein Geschäft blüht.

Weil so wenig Klarheit über die notwendigen Grundgesetze der Stimmbildung herrscht, daher die Größe und Stärke des Aberglaubens auf singkünstlerischem Gebiete. Dieser Aberglaube aber wird schwinden, wenn Ernst gemacht wird mit der Forderung, daß wenigstens der Lehrer vertraut gemacht werde mit der Arbeit, die zu leisten ist, wenn man Stimmbildung zuerst an sich und dann am Mitmenschen betreiben will.

Da stellt sich als erste Forderung die Weisung auf: die Mädchenstimme an sich ist klangvoller zu gestalten. Es gibt zwar weibliche Stimmen, die einen offenkundigen knabenhaft starken Ton erzeugen. Aber das sind Ausnahmen. Die Regel bleibt doch zu allermeist das Gegenteil. Das Grundübel der zu schwachen Tongebung der Mädchen — besonders in den Kinderjahren — ist fast ohne Ausnahme der Mangel an Größe des Atems. Wo nichts hineingetan wird, kann auch nichts herauskommen. Es ist einer der verhängnisvollsten Irrtümer der Singlaien — und alle Kinder sind solche — daß sie meinen, das Atmen erfolge von selbst. Es sei keine besondere Aufmerksamkeit darauf zu verwenden. Es sei eine der vielen Grillen und Einbildungen des Gesanglehrers, soviel Aufhebens mit dem Atmen zu machen. Die Kinder, die „man" unter sich habe, sängen auch, sängen ganz tüchtig, und niemand habe erst groß vom Atmen geredet. — Ein ganzes Buch könnte man schreiben über all diese und ähnliche Singdummheiten. Aber würde es dadurch um unsere heutige Singjugend besser bestellt sein? — Da wird fortgewurstelt, recht und schlecht, wie es jeder versteht und nicht versteht. Allerdings kann der Lehrer und Chordirigent jene Atemübungen nicht oder nur im Auszuge gebrauchen, die die Fachlehrer für Sologesang mit ihren Zöglingen durcharbeiten. Aber da niemand rechten Ernst macht, das Mögliche zu sondern von dem Wünschenswerten, so sind sie auch nicht in der Lage, die Erfolge zu beobachten, die eine geordnete Atemtechnik fast mühelos zeitigt. Hauptgrundsatz bleibe: keine tonlosen Atemübungen, sondern nur mit Ton verbundene. Da erfüllt man zwei Forderungen mit einem Schlage.

Digitized by Google

Selbstverständlich sind diese Tonübungen zur Gewinnung eines großen Atems nur dann von gewünschtem Erfolge, wenn die Zungenlage die rechte ist. Man vergleiche hierüber das im vorigen Jahrbuche Gesagte. — Es liegt in der Hauptsache bei diesen Übungen daran, daß man nicht die Rettung in einer Woche zu erstreben sucht. Eine Arbeit innerhalb eines Monats schafft kaum merkbare Fortschritte. Aber der aufmerksame Beobachter nimmt doch schon in dieser Zeit einen Fortschritt wahr. Wohl ihm. Er mache sich selbst Mut, der Gutgewillte, und halte sich fest im Sinne, daß schon das kleinste Mehr an Stimmleistung deswegen so herzlich zu begrüßen ist, weil sich der Stimmenlehrer sagen kann, jede Übung mehr summiert den Fortschritt und eine Grenze für den Fortschritt in Stimmbildung gibt es wohl nicht. Wohl ihm, das Eis ist gebrochen.

Darum gleicht die Entdeckung auch des kleinsten Fortschrittes der freudigen Wahrnehmung Noahs in der Sündflut. Die Taube mit dem Ölzweig kündigte den wiederkehrenden Frühling an. Der kleinste Schritt zur Kunsthöhe hinan gebiert das Verlangen nach Fortsetzung der Bildnerarbeit, und das ganze Singdasein steht unter dem belebenden Frühlingshauche neuer Singhoffnungen und Kunstgedanken.

Der Stoff dieser Stimmstärke-Übungen ist der denkbar einfachste. Die Töne der Tonleiter, sei es ganz oder teilweise, aber in möglichst ausgeprägter Rhythmik. Zum Beispiel: 1 2 3 4 | 5 4 3 2 | 1 2 3 4 etc. | etwa im Tempo M ○ = 56, so daß sich in diesem Zeitraume ein Takt abspielt von vier Tönen. — Wer dagegen den langen Ton und seinen dazu nötigen Atem für das Bessere hält, der benutze ihn als Stärkungs- und Verlängerungsmittel des Atems und der Stimme. Wir halten die Gleichschwebung des einen Tones und die dadurch bedingte Festhaltung der Stimmbänder allerdings für sehr anstrengend und der Entwickelung des losen Tones eher hinderlich als förderlich bei Kindern, die eine an sich gute Sache sehr leicht falsch verstehen.

Nur derjenige, der in Wirklichkeit diese Art Übung dauernd und mit Hingabe benutzt hat für die Zwecke der Stimmstärkung, weiß, daß sie außerordentlich fördernd sind. Man wechsele mit den Singmotiven auch ab. Ein beliebtes Tema lautet: 1 2 3 4 | 5 6 5 | 5 4 3 2 | 1 2 1 :‖ Oder 1 2 3 4 | 5 6 7 8 | 9 8 7 6 | 5 4 3 2 :‖ 1 ‖ Gerade diese letztere Übung bildet ungemein und erfreut sich großer Beliebtheit. — Für die Gewinnung der Tiefe eignet sich: 8 7 6 7 :‖ 8 9 8 :‖ Oder 8 8 7 6 | 5 5 6 7 :‖ 8 ‖ Oder 8 7 6 5 | 4 5 6 7 :‖ 8 ‖ Oder 8 8 7 7 | 6 6 5 5 | 6 6 5 5 | 4 4 3 3 | 4 4 5 5 | 6 6 7 7 | 8 ‖ Diese Ziffern sind nicht so zu verstehen, als sollten deren Namen gesprochen werden. Vor allem empfiehlt sich zu ihrem Absingen der Laut „a" in Verbindung mit d, n, s — weniger mit l, da sich bei seiner Bildung leicht die Zunge einstemmt und so den berüchtigten Klofton erzeugt. Trotz aller geäußerten Bedenken halten wir ihn für den Laut, der die Reinheit der Aussprache am sichersten einleitet. — Wer „u" für dienlicher findet, der singe „u". Man hüte sich, wenn man ernst den Fortschritt erstrebt, sich auf Kleinigkeiten und Kleinlichkeiten festzulegen. Hauptsache ist und bleibt, daß überhaupt in der Tonbildung etwas geschieht. Man hat den musiktheoretischen Treffstoff schon genug bearbeitet, so daß es höchste Zeit wird, daß auch für die Tonbildung etwas geschieht. An der Schönheit des Tones gemessen, erscheint uns das Treffen als eine zwar notwendige, aber doch nur sekundäre Singbetätigung. Wer anders denkt und umgekehrt dem Treffen die Tonschönheit opfert, dem wünschen wir von Herzen, daß sein musikalisches Gewissen etwas lauter schlüge.

Der schöne Ton ist unbestreitbar das Ziel des Singunterrichtes. Was nützen alle Bohrversuche, wenn nur bitteres, unbrauchbares Wasser zutage gefördert wird? Wozu all dieser Kampf und Lärm um das Treffen? — Wir hatten Gelegenheit, Singpädagogen in ihrer Praxis kennen zu lernen, bei denen die Trefftechnik eine geradezu verblüffende Höhe erreicht hatte. Es gab keine Intervalle, die die Mädchen jener ersten Klasse nicht getroffen hätten. Sie sangen übrigens nach den so arg verlästerten Ziffern. Aber als sie eines der schönsten Volkslieder vortrugen — „Dort unten in der Mühle" — versagten die mehr als vierzig Mädchen. Das klang tot, öde, leer, eisig. Man sah es den tüchtig im Treffen geschulten Mädchen deutlich an, daß mit Erledigung der Intervallenjagd ihr Hauptinteresse am „Gesange" erloschen war.

Digitized by Google

Es ist Gefahr vorhanden, daß sich die Schulgesangunterweisung auf nur ein Nebengebiet beschränkt, das für die Dienste des Singunterrichtes zwar große Dienste leistet, das aber nie und nimmer den Begriff und das Wesen einer Singstunde ausmacht: das Treffen. In der Singstunde sind die Kinder, wie der Name des Unterrichtes schon sagt, anzuweisen, wie sie singen lernen. Die gegenwärtige Singlehrerschaft wird in scharfer Weise bearbeitet, aus dem Wie das Was zu machen. Die Singunterweisung droht in der Einseitigkeit des Treffens auf- und unterzugehn. Das Höhere, das Wertvollere: das Wesentlichere läßt man wohl noch fast ganz außer acht. Hat doch ein Vertreter und Führer des Treffunterrichts offen zugestanden: „Der Verbreitung des „Tonwortes" (einer Trefflehrart) stehen meine stimmbildnerischen Bestrebungen, die andere anders betreiben mögen, nach." Derselbe Verfechter der Treffmethode muß zugeben, daß die Tongebung der Kinder, die von dem Begründer der oben bezeichneten Trefflehrweise unterrichtet wurden, „verbesserungsbedürftig" gewesen seien. Damit ist gesagt, daß jene von uns bezeichnete „Reformbestrebung" in Wirklichkeit die Richtung zu einer Deformierung des Gesanges einzuschlagen beginnt. Und niemand ist, der energisch auf diese beginnende Vereinseitigung des Singunterrichts warnend und abratend hinweist — bei aller Hochachtung vor der Absicht jener Gesangreformer.

Nicht darin liegt das Gefahrdrohende der neuen Richtung, daß sie zum Treffen erziehen will. In dieser Beziehung muß dem aufrichtigen Musik- und Kinderfreunde jede Hilfe willkommen sein, und wir halten die neue Notenbenennung mit den neu erfundenen Lautverbindungen für eine hilfreiche Dienstleistung. Aber auch der gewandteste Treffer ist erst vor die Pforte der Tonschönheit geführt, und keine Trefflehrmethode hat bis jetzt den Schlüssel gefunden, um das Tor zum Tempel der Tonschönheit aufschließen zu können. All der viele Zank und Streit um den einzig wahren Weg in dieses Heiligtum der Kunst hinein ist nur Sprechwirrwarr, der aus dem Vorhofe störend in die Ruhe der Kunstandacht und des Erlebens der Kunst hineindringt. Die Eiferer in Fragen der Kunst geraten leicht in das Netz des Vorurteils, als ob nur ein einziger Weg zum Ziele führen könne. Sie merken es nicht, daß sie durch herbe Aburteilung Andersdenkender und Andershandelnder der Sache am meisten schaden, der sie nützen wollen. Ihr Glaube an die Kraft der Wahrheit, wonach sie — die Wahrheit — sich mit der Zeit und in Ruhe selbst durchsetzt, ist gering oder ein solcher wohl gar nicht vorhanden. Und die Zahl der Angriffe und die Tiefe der Verletzungen der ehrlichen Überzeugung des Mitarbeiters am Werke der Kunsterziehung stehen in gar keinem zulangenden Verhältnisse zum Werte der Sache, um die es sich handelt. Wir halten es und haben es ein arbeitsreiches und nicht erfolgloses Leben gehalten mit der Stimme in der „Monatsschrift für Schulgesang", die in den Worten zu uns spricht: „Die Tonbildung ist der erste und weitaus wichtigste Teil unserer ganzen Arbeit, der die meisten anderen Forderungen schon in sich begreift.[1])

Wer sein musikalisches Urteil soweit gebildet hat, daß er die eigene Tonbildungsarbeit und die des Mitsängers zu kontrollieren vermag, der wird ohne viel Umwege auch bald lernen, eine vorgesungene oder vorgespielte Melodie sofort mit Hilfe der Noten nachzusingen. Eine musiktechnische Vorbildung dieser Art reicht für die Zwecke und Ziele der Volksschule vollständig aus, und jeder Vereinsdirigent und Kantor dürfte sich mit einer bis dahin geförderten Vorbildung durchaus zufrieden geben. Wer höhere Zwecke des Treffens verfolgt und sie erreicht, er sei bedankt und ehrlich gerühmt. Aber solange die Volksschule der einzelnen Klasse nicht mehr als zwei Singstunden wöchentlich einräumen kann — und das dürfte wohl immer so bleiben wie es jetzt ist — ist schon die Erreichung unseres eben bezeichneten Zieles als Durchschnittsleistung für Stadt und Land ein Stück ernster Arbeit aus Umsicht, Einsicht und Geduld, wenn die Tonbildung nicht zu kurz kommen soll.

Es bleibt dabei, die Tonbildung ist die erste und letzte, die höchste und lohnendste Arbeit am Kinde. Tonbildung ist möglich, sie ist aber auch notwendig, notwendig für Knaben und Mädchen, für Knaben vielleicht noch dringlicher als für Mädchen. Aber auch für diese von der Natur mit einer weichen, lockeren Stimme begabten Menschen-

[1]) 1910. 5. J. S. 104. Essen, Bädecker.

Digitized by Google

kinder ist eine sorgfältige Ausbildung nötig, und diese Tonbildung erfolge möglichst frühzeitig und möglichst gründlich.

Darum greife der Unterricht im Singen hinab bis ins dritte, ja bis in das zweite Schuljahr. Gleich von Anfang an nehme der verständige Lehrer die süßen Stimmlein in seine besondere Hut und in eine zweckmäßige Schulung. Und als eines der Hauptmittel zur Stimmenkräftigung empfiehlt sich das Tonleitersingen — unter Umständen Bruchstücke der Leiter, wie wir gesehen haben. Die Stimme wird nur durch Singen für das Singen geeigneter. Auch in dieser Beziehung fordert die Stimmenkultur weise Beschränkung der Treffziele, wobei die Klasse mehr auf das Zuhören angewiesen werden muß, als dem Stimmbildner lieb sein kann.

Wir nannten als Zweck dieser Übungen „Stimmenkräftigung". Damit bezeichnen wir den Einfluß solcher Übungen auf die Halsmuskulatur, die beim Tonbilden in Tätigkeit tritt. Es erfolgt aber noch eine andere Beeinflussung: der Ton wird voller, gesättigter, quellender, voluminöser. Aber man hüte sich vor der Verwechselung dieser Eigenschaft mit Stimmstärke. Beide haben miteinander nichts zu tun. Es kann und soll auch ein leiser Ton — und gerade ein solcher — alle diese von uns angegebenen Merkmale der Fülle und des Wohlklanges aufweisen. Diese von uns erstrebte Ausbildung erstreckt sich auf die Stimmfarbe, nicht auf die Stimmstärke, also auf die Tonqualität, nicht aber auf die Tonquantität. Das vertauschen viele, die es sonst ernst mit der Stimmbildung meinen. Darum betonen wir hiemit ausdrücklich, daß jene Sekundenfortschreitungen, die auch zum *Legato* als der Gesangsblüte anleiten, immer nur mit zurückgehaltener Stimme vorzunehmen sind. Der alte Ausdruck *mezza di voce* bezeichnet dieses halbleise, weiche, fließende Singen, wobei die Kehle mit den Tönen „spielen" soll.

Man verzage nur nicht, wenn sich nicht schon die erste Woche Erfolge einstellen wollen. Die Erstarkung der Stimme vollzieht sich wie das Wachstum des Denkvermögens, langsam, aber stetig. Auf einmal ist sie da die schöne, weiche, klare, reine Stimme. Die Kunstseele hat auf einmal ihre Flügel bekommen, und die neuen, abgeklärten Töne erfüllen den treuen Lehrer mit unsagbaren Wonnen. Die Seele hat Seelen gefunden.

Wir erblicken also in der Erziehung zum Tonvolumen das erste Gesetz aller Singübung bei Knaben und besonders bei den im Anfang der Schulzeit schwächer veranlagten Mädchen. In diesem Hauptgebote ist das zweite enthalten und steht diesem an Bedeutung ebenbürtig zur Seite. Die besondere Erstarkung der unteren Stimmlage, also des „Brustregisters". Wir bedienen uns des Ausdrucks „Register", um uns dem Leser leichter verständlich zu machen. In Wahrheit gibt es für uns keine „Register".

Diese zweite Übung ist ihrem Wesen nach nichts anderes als Ausgleich der Singstimme, so daß die Höhe nicht lauter klinge, als die tiefere Lage. Dazu ist zweierlei notwendig; erstens: man weiche die in der Regel bei hohen Tönen hart arbeitende Muskulatur auf. Man schwäche die kreischende, pfeifende, gellende Hochstimme so weit ab, daß sie alles Harte, Eckige, Rauhe verliert und ins Weiche, Biegsame, Liebliche übergeht. Dies geschieht durch Übungen im geringen Umfange, vielleicht durch folgende: 1 2 3 2 | 1 2 3 2 :| 1 . . . . | oder: |: 1 2 3 4 | 5 4 3 2 | 1 5 1 5 | 1 . . . . :| Man gehe von der Sprechlage aus und schreite entweder in Ganzstufen oder — besonders in der Höhe ist dies vom Vorteil — in Halbstufen nach oben; man sorge aber umsichtig dafür, daß die Dynamik streng die gleiche bleibt, sonst haben alle diese Übungen, von der ersten bis zur letzten, keinen Zweck. Daher lasse man die Töne langsam aufeinander folgen, etwa M ♩ 50. Vor allem ist zu beachten, daß diese Übungen von der Sprechlage ab auch nach unten geführt werden. Aber man begnüge sich im Anfang und bei Mädchen unter 11 Jahren mit dem normalgestimmten *B*, dem *B* der „kleinen" Oktav als Endpunkt. Später gehe man bis zum *As* und *G* herunter. Aber man stelle die Teilnahme am Singen dieser unteren zwei Töne *As* und *G* jedem Kinde frei und forsche unermüdlich nach Ermüdungs-Anzeichen, die sofort zum Schweigen verpflichten. Insbesondere erweisen sich diese Übungen bei den Mädchen des letzten Schuljahres von außerordentlichem Vorteile. Hier tritt der Stimmwechsel ein, der nach einigen Wochen beendet ist. Welcher Bildung dann die neugeordnete Stimme fähig ist, kann nur derjenige glauben, der es einmal gehört hat. Schade, daß der Mangel einer obligatorischen allgemeinen Fortbildungsschule für Mädchen diese Kunstbildungsarbeit jäh unterbricht, zumeist auf immerdar.

Digitized by Google

Gerade deswegen ist es doppelte Pflicht der Volksschule, alles zu tun, was zur Entfaltung der späteren Frauenstimme möglich ist. Hiezu gehört die Ausgleichung der Tieflage. Fast mühelos erreicht die Schülerin des 8. Schuljahres einen Umfang von zwei Oktaven auf *g, gis* und *a* aufgebaut. Es ist uns mehr als einmal begegnet, daß wir am absoluten Gehör Täuschungen erlitten. Dieses ließ uns den hohen Ton zwar als „*g*" oder „*as*", oder „*a*", je nach der Tonart, die wir gewählt hatten, erscheinen; aber das Mühelose, und Leichte der Tongebung verursachte uns doch Zweifel, ob das „*A*" der Bratsche auch wirklich dem Pariser Normal-„*A*" entspräche, und nicht etwas tiefer gestimmt sei. Und siehe da, das Instrument stimmte bis aufs Haar mit der Stimmgabel überein.

Die Arbeit an der Mädchenstimme trägt reiche Früchte. Es ist ein seltsames Verhängnis, daß gerade dann, wenn die Knabenstimme ihre schönsten Triumphe feiert, sie dem Zusammenbruche sich stark genähert hat. Es folgt die Zeit, wo der Tempel der Stimmenschönheit anfängt, Risse zu zeigen — noch ein kurzer Kampf, und die Blume der Stimmenschönheit steht gebrochen am Wege, und ein ganzes Kapital Arbeit, Mühe und Belehrung ist verloren.

Anders das stimmlich recht erzogene Mädchen. Mühelos singt sie ihre Stunde Lieder und Übungen, und wenn das Glockenzeichen zum Abbruch der Singunterweisung ruft und der Lehrer denkt, sie müßten nun endlich genug haben, da nimmt er zu seiner freudigen Überraschung wahr, daß das Mädchen erst anfangen möchte zu singen. „Jetzt" — so ruft sie lächelnd aus — „jetzt wär ich erst richtig drin!" Und welche Freude, wenn sich solche Stimmen zum Kirchenchore melden.

Wer das Glück hat, als Chordirigent nur mit Knabenstimmen arbeiten zu können, der bleibt — gute Schulung vorausgesetzt — im Vorteile, auch dem besten Mädchenchore gegenüber. Das geben wir unumwunden zu. Aber, was wir nicht selten zu beklagen hatten, war die Tatsache, daß die Knaben durch die schlechte Art ihres Piano, durch mangelhafte Aussprache des „a" und des „u" (letzteres mehr ein „o") sowie durch die Härte und den merkbaren Starkdruck der Stimmen — neben akustischer Kontrolle auch an Gesichtern und Hälsen der Knaben wahrnehmbar — viel zu sehr angestrengt und damit an der Schönheit und Gesundheit ihrer Stimme ruiniert werden. Wir behaupten, daß in der Regel — Ausnahmen zugegeben — die Knaben stimmlich zu sehr belastet werden,[1]) je schlechter die Stimme, um so größer die Belastung. Wir haben Knaben von gutbeleumdeten Kirchenchören allein singen hören in einer durchschnittlichen Stimmverfassung, daß uns das Leid in die Seele fuhr. Dann soll sich aber auch niemand beklagen über Mangel an schönen Männerstimmen. Die Tatsache, daß wohl selten ein Musik- und Menschenfreund auf diese Überproduktion von Kraft und Härte, an Knabenstimmen angewandt, warnend hinweist, entbindet uns nicht der Pflicht, das Übel beim rechten Namen zu nennen.

Wer also in der Lage sich befindet, mit Knabenstimmen zu arbeiten, der tue es es und freue sich, daß er imstande ist, einen Wunsch der katholischen Kirche zu erfüllen. Auch nichtkatholische Domchöre (zu Berlin und anderswo) legen Wert darauf, nur männliche Singstimmen bei den gottesdienstlichen Gesängen zn verwenden und alljährlich an 70000 Mark für diese Musikzwecke flüssig zu machen.

Wer aber nicht über so glückliche Chorverhältnisse verfügt, der ziehe sich getrost tüchtige Mädchen heran und bilde sie stimmlich nach unsern Grundsätzen aus. Allerdings wird er sehr gut tun, zweier besonders weiblichen „Eigenarten" seine volle Aufmerksamkeit zu schenken: dem Portamento und dem Tremolieren, beides Eigenschaften, die den Charakter des gesamten Chores als einer kirchlichen Singeinrichtung in Frage stellen können.

Wir halten auf Grund sorgfältiger Beobachtungen und langjähriger Erfahrungen das Portamento für Kirchenchöre vollständig und unter allen Umständen für entbehrlich. Wir wüßten in keinem Falle seiner Anwendung, welches berechtigte Verlangen nach Andacht und Erhebung des Gemütes durch Wegfall des Portamento ungestillt bliebe.

Wir gehen aber noch weiter und halten das Portamento direkt für kirchlich unbrauchbar in allem und jedem Falle. Der Kirchengesang ist der Ausdruck der

[1]) Näheres siehe Monatsschrift für Schulgesang V. 3. „Anfänge der Tonbildung in der Volksschule."

Digitized by Google

bedingungslosen Hingabe an Gott. Er ist der Ausdruck des Sich-zum-Opfer-bringens, der gänzlichen Vereinigung mit Gott in Reue und Liebe. Das ist sein subjektives Element.

Das Portamento ist der Ausdruck eines gewissen Mitleides mit sich selbst in dem Sinne einer von außen her verlangten, unserm religiösen Empfinden nach zu weit gehenden Hervordrängung des Ichgedankens. Im Portamento liegt eine Art Wehklage an das „Schicksal" über unser Schicksal, eine Art von Weltschmerzlichkeit, von seelischer „Reizsamkeit", die durchaus unchristlich genannt werden muß. Sie ruht im letzten Grunde auf einer Festhaltung des Wertes vom eigenen Ich gegenüber dem klaren Tatbestande des Glaubens an die Sündhaftigkeit des Menschen und an seine dadurch verwirkte Strafe. Dieses Gefühl der Subjektivierung unseres Verhältnisses zu Gott bedeutet die Auflösung einer geordneten, vernünftigen Beziehung des Menschen zu Gott aus einem lebendigen praktischen Glauben heraus. — Zu gleichem Ergebnis gelangen wir — und erst recht — wenn wir den objektiven Zweck des kirchlichen Gesanges erkennen als die Verherrlichung Gottes als unseres höchsten Gutes. Bedingungslose, restfreie Hingabe des ganzen Menschen wird auch hier gefordert.

Daraus folgt, daß das Portamento die Negation aller kirchlichen Musik bedeutet. Seine Überwindung ist die Vorbedingung eines kirchlichen Singvortrages, gleichviel ob ein hundertstimmiger Chor auftritt oder ein einzelner Mönch sein *Agnus Dei* singt im Halbdunkel seiner Klosterkirche.

Ein Gleiches gilt vom Tremolo. Wir finden das Tremolo direkt weichlich und weltlich. Es erscheint uns als der Ausdruck einer gewissen feingeistigen Erregung, die sich nicht scheut, das Innerste, das Heiligste, was eine Menschenbrust durchglühen kann, seine Beziehung zu Gott, veräußerlicht zum Ausdruck zu bringen. Geschieht dies unbewußt, wider Willen, was leicht denkbar ist, dann findet sich der feinfühlige Zuhörer damit wohl ab und erblickt darin die Höhe eines religiösen Singvortrages. Geschieht dies aber absichtlich, dann wirkt solch ein Gebahren in Frömmigkeit wie der Anblick von Schminke. Die Bühne verlangt solche Effekte; der Altar verträgt sie nicht. Wer durchaus mit Tremolo singen will, der gehe in seine Kammer; aber er verschone das gerade Gefühl derer, die sich zu den einfachen Naturen rechnen.[1]) Im religiösen Leben kommt alles auf die Echtheit an. Alles herbeiziehn von Deckmitteln, die innere Leere zu verheimlichen, wirkt direkt als Unwahrheit, als Unwahrhaftigkeit. Und wenn ein großer deutscher Denker schon vor hundert Jahren den ersten Grundsatz des schönen Stils dahin festlegte: der Stil sei zu allererst wahr, so hat er unseres Erachtens auch den Kernpunkt aller ästhetischen Streitfragen voll und ganz erfaßt.

Es kann nun nicht schwer fallen, nach unsern Anleitungen diese Stilwidrigkeiten der Kirchenmusik, das Portamento und das Tremolo, zu beseitigen. Das letztere ist immer eine fremde Zutat und bleibt bei einiger Umsicht von selbst weg. Im Notfalle muß die bewußt widerstrebende Stimme in den Chorraum des Kirchenschiffes freundlich, aber bestimmt verwiesen werden. — Das Portamento schafft man aus der Welt durch leises Singen, so daß jeder Mitsänger sofort hört, wo das Übel sich breit machen will. Vor allem empfiehlt es sich, dort kleine Pausen einzuschieben, wo das Portamento zu hören ist. Im übrigen lasse man bei leiser Stimme Quinten- und Oktavensprünge üben. In kurzer Zeit ist diese Unart beseitigt. — —

Diese vorliegenden Ausführungen entstammen einer langjährigen Praxis. Für die heilige Kirche ist das Beste gerade noch gut genug. Stimmenkultur ist im wesentlichen ein gutes Stück Selbstkultur. Stimmenkultur ist aber auch Vermehrung der individuellen Ausdruckskraft. Stimmen lösen heißt in seinem tiefsten Sinne Seelen lösen. Und Seelenlösen kann und soll keinen anderen Zweck haben, als durch die gelösten Kräfte die Verherrlichung Gottes in die Wege zu leiten, sie möglich zu machen und den Träger der gelösten Stimme zu befähigen, sein höchstes und letztes Ziel zu erreichen: durch Vervollkommnung der eigenen Person sich Gott nähern, der Quelle aller Schönheit, dem Urquell jeglichen Glücks, auf daß wir, die wir ihm auf Erden im Gesange gedient haben, gewürdigt werden, ihm einst auf ewig lobzusingen.

[1]) Sollte irgendwie die Kirche ein Tremolo vorschreiben, so erleiden ihre Gesetze keine Kritik.

Digitized by Google

Liturgisches

1. Die Fastenzeit

„Gedenke, o Mensch, daß du Staub bist und in den Staub zurückkehren wirst!" Mit diesem erschütternden Rufe beginnt die heilige Kirche die Liturgie der Fastenzeit. Sie streut ihren Kindern die Asche aufs Haupt, um durch dieses äußere Zeichen den bevorstehenden Zerfall des Leibes recht sinnfällig zu machen, den Gedanken an den leiblichen Tod in den Herzen wachzurufen und durch ihn uns vor dem geistigen Tode zu bewahren. Wir sollen uns durch diese Mahnung bestimmen lassen, die heilige Fastenzeit zur Erneuerung unseres Seelenlebens eifrigst zu benützen, was wir gesündigt haben, zu sühnen durch reuevolles Bitten und Bekennen, durch willige Buße, die wir dem Leibe mit seinem Gelüste auferlegen. Durch solche Verdemütigung des ganzen Menschen wird uns die Fastenzeit zur Morgenröte des Heiles, zur reichsprudelnden Quelle der Gnade werden, wird sie unsere Hoffnung auf den, der aus Barmherzigkeit unsere Erlösung auf sich genommen, beleben und seiner Liebe uns würdig machen. Auf diese heilsamen Folgen der ernsten Feier der Fastenzeit machen uns die Wechselgesänge der vier ersten Fastensonntage aufmerksam; trotz des Bußcharakters drückt sich in ihnen eine freudig gehobene Stimmung aus, welche das Ergebnis wahrer Reue- und Bußgesinnung ist. Wir wollen die Introitustexte der vier Sonntage kurz beleuchten, da die Erklärung der übrigen Texte[1]) zu ausgedehnt würde.

I. *Invocabit me, et ego exaudiam eum:* Er ruft zu mir — im Gebete, in Reueschmerz und Tränen, in Bußgesinnung und Bußwerken, und ich werde ihn erhören — in seinem Flehen, seinem Ungestüm; *eripiam eum, et glorificabo eum:* ich werde ihn befreien — aus der Sündenbedrängnis und aller Herzensqual, und werde ihn verherrlichen durch das Gewand meines Heiles, durch die Aufnahme in die Zahl meiner Auserwählten; *longitudine dierum adimplebo eum:* ich will ihn sättigen mit langem Leben — hier auf Erden und mit dem Leben der Ewigkeit in meiner Ruhe nach hartem Kampfe. Der Feinde sind in diesem Kampfe viele, von allen Seiten drängen sie an die Seele, doch: *Qui habitat in adjutorio Altissimi, in protectione Dei coeli commorabitur:* Wer unter der Hilfe des Höchsten wohnet, weilet unter dem Schutze des Gottes des Himmels. Ihm wird der Feinde Drängen und Dräuen nicht zu nahe kommen und nicht schaden; denn er hat sich in Gottes Hand begeben, die ihn führt und hütet; so darf er vertrauen, daß er sicher und ohne Fehl sein Heil erstrebe und erreiche. Dieser Introitus ist, wie alle übrigen Texte dieser Messe, dem 90. Psalme entnommen, der nach seinem ganzen Inhalte das „Schutzgebet der Kinder Gottes" ist, durch das sie ihren Feinden gegenüber getrost und siegesgewiß ihren allzeit nahen, getreuen und mächtigen Heiland und Herrn bekennen.

II. *Reminiscere miserationum tuarum, Domine, et misericordiae tuae, quae a saeculo sunt:* Gedenke deiner Erbarmungen, o Herr, und deiner Barmherzigkeit, die von Ewigkeit sind — in deinem Wesen sind sie gegründet und von Anfang der Zeiten hast du sie entfaltet über die, so vertrauend zu dir zurückkehrten und deinen Bund bewahrten; *ne unquam dominentur nobis inimici nostri:* mögen unsere Feinde — Leidenschaft, Welt, Fleisch — nimmermehr über uns herrschen; *libera nos Deus Israel ex omnibus angustiis nostris:* befreie uns, Gott Israels, von allen unseren Nöten — von Sündennot und aller Not der Seele, wenn sie im Kampfe zittert und zagt, wenn gar mächtig und grimmig die Feinde ihr zusetzen. Du verlässest sie nicht in dieser Trübsal, weil sie mit dir vereint streitet: *Ad te levavi animam meam* — Zu dir habe ich erhoben meine Seele; *Deus meus in te confido, non erubescam* — mein Gott, auf dich vertraue ich, laß mich nicht zuschanden werden. In diesem Introitus, der wie der folgende aus Teilen des 24. Psalmes besteht, kommt in kraftvollen Worten das Bekenntnis kindlichen Zutrauens der Seele

[1]) Siehe diese bei Schönen: Führer durch das *Graduale Romanum*, 1. Hälfte. Schwann, Düsseldorf.

Digitized by Google

zu Gott, ihrem Helfer zum Ausdruck zugleich mit dem Bewußtsein der Schuld, die sie zu ergreifender Bitte um Erbarmen führt.

III. *Oculi mei semper ad Dominum, quia ipse evellet de laqueo pedes meos:* Meine Augen — mein Geist — sind stets gerichtet auf den Herrn, denn er wird aus der Schlinge ziehen meine Füße — er wird mich vor den versteckten Nachstellungen meiner Feinde schützen, mir Kraft geben, die Schlingen, die sie mir legten, zu zerreißen; *respice in me, et miserere mei, quoniam unicus et pauper sum ego:* schau auf mich und erbarme dich meiner, da ich einsam — verlassen von aller Hilfe — und arm bin — an Kraft und Mut, an Zuversicht und Ausdauer. Der Vers ist derselbe wie bei II. Immer wieder fordert uns die Kirche auf, im Kampfe für unsere Seele zum Herrn emporzublicken, voll vertrauender Hingabe von ihm Hilfe zu erwarten für die von Sündenlast niedergebeugte Seele; er wird nicht säumen, sie mit starker, barmherziger Hand emporzurichten, und sie wird mit Freude und Eifer von neuem den Weg seiner Gebote wandeln.

IV. *Laetare Jerusalem:* Freue dich, Jerusalem, *et conventum facite omnes qui diligitis eam:* und versammelt euch alle, die ihr sie liebet, *gaudete cum laetitia, qui in tristitia fuistis:* freuet euch in Fröhlichkeit, die ihr getrauert habt, *ut exultetis et satiemini ab uberibus consolationis vestrae:* damit ihr frohlocket und euch ersättiget an überreicher Tröstung. Wie im Alten Bunde Jerusalem die besonders bevorzugte Stätte Gottes war, ist im Neuen Bunde die Kirche, als das neue Jerusalem, die auserwählte, ja alleinige Gnadenstätte des Heiles. Alle nun, die trauerten über die Verwerfung des alten Jerusalem, lädt der Prophet Isaias ein, sich zu freuen über das neuerstandene, von Christus auferbaute Jerusalem, die Kirche, in welcher alle, die voll Glauben und Gottesliebe ihr angehören, Trost und Frieden finden. Wir können aber auch eine jede Seele im Stande der Gnade als Stätte Gottes betrachten. War sie ihrem Gotte untreu und hat sie durch Reue und Buße sich wieder zu ihm gewendet, so darf sie sich wieder in herzlicher Freude seinem Herzen nahen und alle, die über sie wegen ihrer Abkehr trauerten, werden frohlocken und getröstet sein über ihre reuevolle Rückkehr. Im Verse freut sich die mit dem Festkleide der Gnade geschmückte Seele, daß sie wieder in die Gnadenstätte der Kirche einziehen darf als lebendiges Glied am mystischen Leibe Christi, ihres Bräutigams: *Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi: in domum Domini ibimus:* Darüber freute ich mich, daß man mir sagte: wir wollen gehen in das Haus des Herrn.

2. Die Messe am Feste Mariä Verkündigung

Je näher der Zeitpunkt der Erlösung kam, je höher unsere Sonne, Jesus Christus am Himmel der Gnade emporstieg, desto heller und hoffnungsreicher leuchtete die Morgenröte des Heiles der Menschen über die in banger Sündennacht schmachtende Erde hin. Immer höher stieg die Sonne, immer näher kam die Erlösung: Maria ward empfangen, ward geboren und nun empfing sie selbst in ihrem reinsten Schoße den Erlöser, den langersehnten. Der hohe himmlische Bote hatte ihr Gottes Willen verkündet und die demütige Magd empfing vom Heiligen Geiste den König der Welt. Die demütige Magd ist von jenem weltbewegenden Augenblicke an zur Königin geworden, der alle Völker der Erde mit Freude und Jubel huldigen werden; alle frohlocken ob ihrer unvergleichlichen Schönheit und überreichen Macht. Die Mächtigen und Reichen der Erde wollen sie schauen in ihrem Glanze und erweisen ihr Ehrfurcht.

Im Introitus singen wir deshalb der Königin des Weltalls ein Jubellied: „*Vultum tuum deprecabuntur omnes divites plebis:* Nach deinem Angesichte verlangen alle Großen des Volkes — *adducentur regi virgines post eam:* Jungfrauen geleiten sie zum Könige — *proximae eius adducentur tibi in laetitia et exultatione:* ihre Gefährtinnen werden zu dir — dem Könige — geführt in Freude und Frohlocken." Wie eine Königin von großem Gefolge umgeben ist, so hat auch die himmlische Königin gar viele in ihrem Geleite: Jungfrauen folgen der jungfräulichen Königin auf dem Wege zum Könige, zum Heiland nach; diese sollen wie ihr Vorbild all ihre Werke, ihre Gesinnungen dem Könige weihen, wie der Psalmvers von Maria singt: „*Eructavit cor meum verbum bonum:* Ausströmt mein Herz ein liebliches Wort — *dico ego opera mea regi:* meine Werke weihe

Digitized by Google

ch dem Könige." Den Jungfrauen, die sich als liturgische Sängerinnen dem Dienste Gottes geweiht haben, soll ganz besonders angelegen sein, all ihr Wirken am Chore stets m Geiste Mariens zu vollziehen und mit heiliger Freude und Opferwilligkeit diesem vorzüglichen Dienste zu obliegen.

Im Graduale und Traktus des Festes preisen wir unserer Königin Herrlichkeit und Tugendfülle, ob der ihr alles zujubelt: *„Diffusa est gratia in labiis tuis:* Anmut st ausgegossen auf deinen Lippen — *propterea benedixit te Deus in aeternum:* denn gesegnet hat dich Gott für ewig. — *Propter veritatem et mansuetudinem et justitiam:* ob der Wahrheit und Sanftmut und Gerechtigkeit — *et deducet te mirabiliter dextera tua:* und es wird dich geleiten wunderbar deine Rechte, welche ist Christus, der König der Herrlichkeit, die Krone der Jungfrauen." *„Audi filia et vide:* Höre, Tochter, und siehe — höre auf des Königs Stimme und sieh auf ihn, auf sein Beispiel — *et inclina aurem tuam:* und neige dein Ohr — in Demut seinem lieblichen Worte — *quia concupivit rex speciem tuam:* denn der König sehnt sich nach deiner Schönheit — die in deinem Innern, in deiner Seele verborgen ist." Durch unseren Gehorsam (höre), durch willige Nachfolge (siehe), durch Demut (neige) werden auch wir unserer Seele Glanz und Schönheit geben und Gott wird dann auch uns an seiner Schönheit teilnehmen lassen.

Im Offertorium hören wir den Gruß des Engels und die Worte Elisabeths, die uns Kunde geben von der wunderbaren Erhöhung der demütigen Magd zur göttlichen Mutterschaft; mit ihr hat Maria die höchste Würde erreicht, mit ihr begann unsere Erlösung sich zu vollziehen. Wie oft hast du diese Worte des *Ave Maria* schon gesungen und gebetet! Hast du dabei auch des großen welterlösenden Geheimnisses stets in Ehrfurcht und Anbetung gedacht?

Nochmals erinnert uns am Schlusse die Kirche an dieses Erde und Himmel verbindende Geheimnis im Verse der Communio, in dem sie uns die Prophezeihung des Isaias vorlegt: *„Ecce virgo concipiet, et pariet filium:* Siehe, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären: *Et vocabitur nomen eius Emmanuel:* und sein Name wird sein Emmanuel, d. i. Gott mit uns." Wie in Maria sich das Wunder der Menschwerdung des Sohnes Gottes vollzog, so empfangen wir in geheimnisvoller Gestalt den Gottessohn im heiligen Sakramente des Altares; er wird nach würdigem Empfange geistigerweise durch seine Gnade in unserer Seele wiedergeboren, so daß er für uns in Wahrheit zum Emmauuel wird; denn durch ihn ist Gott mit uns, da er selbst Gott ist.

Jägerndorf (Schlesien). P. A. Weiß, S. D. S.

Der Komponist

Es brauste durch den hohen Dom
Der Orgelklänge mächt'ger Strom,
Und mit ihm schwoll und hoch sich hob
Der Sänger Lied zu Gottes Lob.
Und all die Herzen hochgeweiht
Vergassen all ihr Erdenleid,
Der mächt'ge Ton, der heil'ge Chor
Trug selig sie zu Gott empor —
Dort unten kniete im Gedränge
Still, unbeachtet von der Menge,
Ein Mann, der leise zitternd lauschte,
Wie Spiel und Sang den Dom durchrauschte,
Und der voll Andacht, fast mit Zagen,
Zum Herrn sich wandte, Dank zu sagen.
Warum doch rannen immer wieder
Von seinem Antlitz Tränen nieder? —
Mein Gott! sie sangen seine Lieder.

J. Laute.

Digitized by Google

Die Orgelbegleitungen zum Graduale Romanum der Editio Vaticana

Vom Herausgeber

Es war vorauszusehen, daß die Orgelbegleitungen zum Graduale der *Editio Vaticana* ein schwieriges Problem bieten würden; ich meine nicht so fast in bezug auf die innere, als vielmehr auf die äußere Anlage. War schon die römische Originalausgabe der Vatikana ein stattlicher Band von fast 1000 Seiten geworden, auf welchen Umfang mochten dann die Orgelbegleitungen anwachsen, wenn sie die Begleitung zur ganzen Vatikana bringen wollten? Hier mußten sich die Geister scheiden. In großzügiger Weise trat in Deutschland[1]) die Firma Pustet in Regensburg auf den Plan und setzte eine Gesamtausgabe fest; ihr folgten in Belgien die Firma Desclée Tournai und in Frankreich die *Procure générale de musique religieuse* in Arras. Daß bei dieser Gesamtausgabe der Kostenpunkt für die Verleger keine Rolle spielen durfte, ist klar. Andere Verleger entschlossen sich, Orgelbegleitungen zu bestimmten Teilen der Vatikana herauszugeben, z. B. zum „Auszug aus dem *Graduale*", zu den „Hauptfesten des Kirchenjahres", zum „*Commune Sanctorum*", zum „*Kyriale*", zu den „Introitus und Communiones" usw., jedenfalls lauter glückliche Gedanken, die in erster Linie darauf hinzielten, unseren Durchschnittschören das Notwendige zu bieten.

Im folgenden sollen nun über diese Orgelbegleitungen — soweit sie der Redaktion von den Verlegern zur Besprechung vorgelegt wurden — kurz referiert werden. Es handelt sich hier also nicht um prinzipielle Erörterungen über die Methode der Choralbegleitung, um die „Unterscheidungslehren" der einzelnen Verfasser, wie sie seiner Zeit von Mathias — Nekes — Wagner in hochinteressanter und belehrender Weise im „Gregoriusblatt" niedergelegt wurden, sondern um eine kurze Charakteristik zur Auswahl für die Praxis.

Bei der Firma Friedrich Pustet, Regensburg sind bisher 2 Faszikel erschienen: „*Proprium de Tempore*"[2]) (vom 1. Adventssonntag bis zum 6. Sonntag nach Epiphanie) und „*Commune Sanctorum*"[3]). Der Verfasser dieser Ausgaben, Seminarregens und Universitätsdozent Dr. Franz Xaver Mathias, bietet hier die Begleitung, wie er sie als Domorganist in Straßburg in langjähriger Praxis geübt; bekannt ist ja noch die Begeisterung, welche dem Orgelspiel des Autors auf dem Choralkongreß in Straßburg (1905) von allen Seiten entgegengebracht wurde. Man ist also berechtigt, von einem solch ausgereiften Künstler Hervorragendes zu erwarten und Dr. Mathias hat in seinen Ausgaben diese Erwartung voll und ganz erfüllt, so daß man wohl sagen darf: Die Mathias'schen Orgelbegleitungen zur *Editio Vaticana* werden, besonders für unsere besseren Organisten, vorbildlich bleiben. Die Begleitung ist streng diatonisch, fließend und wohlklingend, dabei nicht zu schwer. Wer an der diatonischen Begleitungsweise „noch keinen Gefallen finden mag, dem bleibt es unbenommen, an dem für ihn etwas fremdartig klingenden Stellen die gewünschten Erhöhungen anzubringen. Die Hauptsache ist die Wahrung des Choralrhythmus". (Vorwort.) Stich und Ausstattung sind, wie es sich bei einem Verlag wie Pustet von selbst versteht, tadellos, die Preise in Hinsicht auf die großen Herstellungskosten nicht zu hoch; freilich werden diese Kosten ebenso wie der Umfang des ganzen Werkes von dem Autor durch den Luxus einer doppelt abgedruckten Transposition vieler Gesänge unnötig vermehrt.

Von der Firma Desclée & Co. liegt mir einstweilen nur das „*Commune Sanctorum*"[4]) (Fasz. II) vor; die anderen Teile des „kompletten Graduale" verspricht die Firma folgen zu lassen (Katalog p. 15). Giulio Bas hat in der Satzweise eine glückliche Hand: Die Begleitung ist leicht spielbar und schmiegt sich dem Gesang enge an; einige harmonische Härten, die auf keinen Fall gut klingen, hätte der Herausgeber besser vermieden. (Im Vorübergehen sei bemerkt, daß gleich auf der 2. Seite (p. 76) die Vorzeichnung beim Alleluja verdruckt ist.) Der Stich ist sauber und sehr leicht lesbar, die Ausstattung splendid. Wer ein großes Format wünscht, der wird mit der Descléeschen Ausgabe befriedigt sein; ob aber dieses

---

[1]) Wie mir nachträglich privatim mitgeteilt wird, gedenkt auch die Firma Schwann-Düsseldorf eine Gesamtausgabe zu edieren.

[2]) Dr. Franz Xaver Mathias, *Organum comitans ad Proprium de Tempore Adventus, Nativitatis, Epiphaniae usque ad Dominicam VI. post Epiphaniam.* Hochquart 139 Seiten, ungebunden 3 ℳ 80 ₰, gebunden 5 ℳ 30 ₰.

[3]) Dr. F. X. Mathias, *Organum comitans ad Commune Sanctorum Gradualis Romani.* Hochquart 124 Seiten, ungebunden 3 ℳ 20 ₰, gebunden 4 ℳ 70 ₰.

[4]) Julius Bas, *Commune Sanctorum, cui accedunt Missa votiva de Beata etc.* Großquart 90 Seiten. Preis unbekannt. (Der Katalog verzeichnet für das ganze Heft ungebunden 5 Fr, gebunden 7 Fr 50 cts).

Digitized by Google

Format (35×27 cm) allen Organisten angenehm sein dürfte, bezweifle ich sehr, manche vielleicht können es auf ihrem Pulte nicht bequem unterbringen.

In dieser Beziehung hätte die Firma sich an dem ungemein praktischen Format der *Procure générale de musique religieuse*, Arras *(rue Jeanne d' Arc 22)* ein Muster nehmen können. Diese Gesamtausgabe[1]) liegt fast schon vollständig vor, nur das 6. Heft, das sich bereits im Stich befindet, steht noch aus.

Die einzelnen Hefte haben eine Größe von 27×19 cm — also die Form unserer gewöhnlichen kleineren Gesangspartituren — und lassen sich auf dem Orgelpulte äußerst bequem benützen. Da bei der Gesamtausgabe an ein Zusammendrängen des Materials in einen Band nicht zu denken ist, so werden die verschiedenen Verleger, je nach der Größe ihrer Abteilungen, auch mehr oder weniger Hefte bekommen, die vorliegende Ausgabe wird sich zusammengebunden in 3 Teilen unterbringen lassen. Der gefällige Stich ist trotz des kleineren Formats auf die einzelnen Seiten so verteilt, daß der Organist im allgemeinen während des Stückes nur selten umzuwenden braucht, ein nicht zu unterschätzender Vorteil, besonders bei den reich melismatischen Gesängen, wie z. B. den Gradualien usw. Der Verfasser der Orgelbegleitung ist kein geringerer als der Direktor der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz), Universitätsprofessor Dr. Wagner, eine unserer ersten Autoritäten auf dem Gebiete des gregorianischen Gesanges; daß Prof. Wagner so den Theoretiker mit dem Praktiker verbindet und seine reichen Kenntnisse der Allgemeinheit zugute kommen läßt, ist freudigst zu begrüßen. Die Absicht des Verfassers leuchtet klar hervor; er will nicht das künstlerische Moment herausstellen, sondern eine möglichst große Einfachheit anstreben. Wie schon früher in seinem *Kyriale* (Styria, Graz), so sucht er das auch jetzt nicht durch die Dreistimmigkeit, sondern durch die regelrechte Vierstimmigkeit zu erreichen, wie er denn auch bestrebt ist, dem Organisten im Pedal möglichst wenig Schwierigkeiten zu bieten. Leider nehmen unsere Komponisten und Organisten gerade auf diesen Umstand viel zu wenig Bedacht und doch kann den leichtflüssigen Choralmelodien nichts so sehr schaden als ein schwerfälliger Pedalsatz. Einige Übersehen und Härten in bezug auf die Harmonisation wird Prof. Wagner wohl seinerzeit richtigstellen. Wenn der Preis der Edition bisher schon ca. 40 ℳ beträgt, so stehen dem eben auch fast 800 Stichseiten gegenüber; vielleicht entschließt sich jedoch der Herausgeber „Auszüge" zu veranstalten, um seine gefällige Ausgabe auch kleineren und weniger finanzkräftigen Chören zugänglich zu machen.

Nun zu den Teilausgaben des *Graduale Romanum*. Hier hat die Firma Schwann-Düsseldorf einen sehr schönen „Auszug aus dem Graduale" in 3 Bänden[2]) veranstaltet, von denen das 3. Heft *„Commune Sanctorum"* — ohne die *Missae votivae* und *Missae pro aliquibus locis* — auch separat erschienen ist.[3]) Was die Bearbeiter dieser Begleitung im Vorwort versprechen — „es wurde darauf geachtet, die Begleitung dienend zu gestalten; die Schönheit der Melodie sollte keine Beeinträchtigung erfahren und der rhythmische Fluß keine Hemmung" — das haben sie redlich gehalten. Die Begleitung im strengeren Stile ist sehr sorgfältig ausgewählt, dem Charakter der Melodien angemessen und — von einigen etwas hart klingenden Stellen abgesehen — schön und fließend. Die Gradualien sind dem parallel laufenden Choralbuch der gleichen Firma entsprechend (Ausgabe S) nur teilweise in der Choralmelodie wiedergegeben, die übrigen Teile in Rezitationskadenzen: „Der geübte Organist mag hier zu künstlerisch gestalteten Begleitungsformen greifen." (Vorwort.) Einen weiteren, noch mehr begrenzten Auszug bietet die gleiche Firma mit dem Buche *„Missae in summis festis"*[4]) für alle diejenigen Chöre, welche des Choraloffiziums nur an den höchsten Festtagen bedürfen. Nekes schreibt gemäß seinen bekannten Prinzipien für die Harmonisation des Chors einen meisterhaften Satz, der Wohlklang und leichte Spielbarkeit miteinander verbindet. In dankenswerter Weise hat er den Choralgesängen ganz kurze Vorspiele vorausgeschickt, die ihre Motive dem jeweiligen Gesang entnehmen und so die Sänger wohl vorbereiten. Nur mit dem Schlusse dieser Vorspiele kann ich mich vom Standpunkt der Praxis aus nicht recht befreunden; z. B. beim *IV. mod.* (vgl. S. 18) beginnt das Vorspiel mit *e-moll* und schließt mit *fis-moll;* die Sänger müssen mit *e* beginnen. Hier hätte Nekes im Interesse der Sänger stets in den Anfangston des folgenden Gesanges überleiten sollen, wie es z. B. der Regensburger Domorganist in vorbildlicher Praxis zu tun pflegt. Die Ausstattung der Schwannschen Orgelbücher ist allen Lobes würdig: kräftiges Papier, schöner, deutlicher Stich und angemessener Preis.

---

[1]) Dr. Peter Wagner, *Graduale Romanum avec accompagnement d'orgue.* I. Teil: *Proprium de Tempore*, Heft 1: Vom 1. Adventssonntag bis zum Sonntag Septuagesima. 94 S. Preis 5 Fr. Heft 2: Von Septuagesima bis Ostern. 242 S. 12 Fr. Heft 3: Von Ostern bis Pfingsten. 165 S. 8 Fr 50 cts. — II. Teil: *Proprium de Sanctis.* Heft 1, 144 S. 7 Fr. Heft 2, 144 S. 7 Fr.

[2]) August Wiltberger und Karl Wiltberger, Orgelbegleitung zum „Auszug aus dem Graduale". Heft 1: *Proprium de Tempore.* 266 S. 8 ℳ. (Editio N[2]). Heft 2: *Proprium Sanctorum.* 252 S. 8 ℳ. (Editio N[3]). Heft 3: *Commune Sanctorum.* 224 S. 6 ℳ. (Editio N[4]).

[3]) August Wiltberger, Orgelbegleitung zum *Commune Sanctorum.* 110 S. 3 ℳ 50 ₰. (Editio Nr. 2).

[4]) J. Nekes, *Missae in Summis festis.* 59 S. 1 ℳ 50 ₰. (Editio N[1]).

Digitized by Google

Wir kommen nun zu den „Auszügen aus den Auszügen". Wahrscheinlich hat die Erwägung, daß auf vielen Chören Graduale und Offertorium meist mehrstimmig gesungen werden, die Katholische Buchhandlung in Laibach bestimmt, nur die „Introitus und Communiones"[1]) für die Feste I. cl. und einige andere zu edieren. Die Begleitung ist durchwegs gut, aber nicht frei von gewagten Stellen. In der Ausstattung freilich sind wir durch unsere großen Firmen verwöhnt, so daß uns der kleine Notensatz nur schwer zusagt.

Dagegen zeichnet sich die Ausgabe der Firma J. Fischer & Bro. in New York[2]) durch schönen und deutlichen Notensatz, sowie durch ein äußerst gefälliges Format aus, ähnlich dem der Wagnerschen Orgelbegleitung. Der Herausgeber P. J. Jos. Vranken ist in dem Bestreben, einen leichten, dreistimmigen Satz zu schreiben, manchmal zu weit gegangen, so daß die Begleitung mitunter leer und unbefriedigend klingt; die Responsorien z. B. sind fast ärmlich harmonisiert. Sonst verdient die Publikation, die *Asperges me*, *Vidi aquam*, *Missa de Angelis*, die Responsorien und die *Deo gratias* in den verschiedenen Transpositionen enthält, alles Lob.

Möge es gestattet sein, in diesem Zusammenhang noch zweier Begleitungen zum *Kyriale* ergänzend zu gedenken. Das *Kyriale parvum* von Dr. Mathias[3]) verdankt sein Entstehen verschiedenen Wünschen aus dem Elsaß. Von den 18 Messen des *Kyriale* bietet es eine Auswahl von 10 der gebräuchlichsten nebst *Requiem* und *Te Deum*. Um dem Abnehmerkreis des Büchleins entgegenzukommen, hat Dr. Mathias vorliegende Orgelbegleitung „so einfach geschrieben, daß auch schwächere Organisten dieselbe auf Orgel oder Harmonium ohne Schwierigkeit bewältigen können", und zu diesem Zwecke (mit Ausnahme des *Te Deum)* durchwegs den dreistimmigen Satz gewählt. Wenn man auch nicht der Meinung huldigt, daß der dreistimmige Satz *a principio* der einfachste für den schwachen Organisten ist, wenn derselbe auch fast immer eine gewisse Leere mit sich bringt, besonders wenn die Terz im Pedal liegt, so muß man doch zugestehen, daß der Straßburger Orgelmeister geboten hat, was man unter solchen Beschränkungen nur immer bieten konnte. Stich und Ausstattung halten den inneren Qualitäten vollkommen die Wage.

Johanns François schreibt in seiner Orgelbegleitung zum *Kyriale*[4]) originell und interessant, aber auch gesucht und mitunter unnatürlich. Die vielen unvorbereitet eintretenden Sextakkorde klingen hart und viele Akkordverbindungen machen den Eindruck des Unvermittelten, Unzusammenhängenden und stoßen dadurch nicht weniger ab als die häufig allzugrellen Durchgänge; die Begleitung des Responsoriums S. 6 ist direkt geschmacklos. Es ist kein Zweifel, daß der Herausgeber über das nötige Können verfügt, um eine tadellose Begleitung der übrigen Teile des Graduale zu bieten, aber nur dann, wenn er es über sich gewinnen kann, die gerügten Manieren zu vermeiden, die selbst denjenigen unbefriedigt lassen müssen, der in diesem Punkte einen weniger strengen Standpunkt einzunehmen gewillt ist. Zu bemerken ist noch, daß über der Begleitung die Choralmelodie (in Choralnoten) notiert ist. Der Verlag hat das Werk in jeder Hinsicht prächtig ausgestattet.

Über Mangel an Hilfsmitteln zur Begleitung der gregorianischen Gesänge kann sich jetzt wohl niemand mehr beklagen. Greifen nun auch die Chorregenten, Organisten und ihre Chöre rasch und kräftig zu, so wird die Pianische Reform erfolgreich ihren Weg nehmen.

Musikalische Gedankenspäne

Will man alles zusammenfassen, worauf es für die richtige Aufführung eines Tonstückes von seiten des Dirigenten ankommt, so ist dies enthalten, daß er immer das richtige Tempo angebe; denn die Wahl und Bestimmung desselben läßt uns sofort erkennen, ob der Dirigent das Tonstück verstanden hat oder nicht. Richard Wagner.

* * *

Die Heiligkeit der Kirchenmusiken, das Heitere und Neckische der Volksmelodien sind die beiden Angeln, um die sich die wahre Musik herumdreht. Goethe.

* * *

Du bist musikalisch, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Herzen hast. Robert Schumann.

[1]) Fr. Kimovec & Stan. Premrl, *Introitus et Communiones pro festis I. cl. necnon pro quibusdam aliis infra annum ecclesiasticum occurrentibus.* Laibach, Katholische Buchhandlung. Groß 8°. 48 S. 2 Kr. Soeben sind auch die Stimmen hiezu in einem kleinen, handlichen Format erschienen. 36 S. à 1 Kr.

[2]) Nr. 3305

[3]) Mathias Dr. F. X., *Organum comitans ad Kyriale parvum una cum Missa pro Defunctis.* Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Querquart. 152 S. Ungebunden 4 ℳ 80 ₰, gebunden 6 ℳ 30 ₰.

[4]) Johanns François, *Accompagnements du Kyriale ou Ordinarium.* Bruxelles, Schott Freres. Leipzig, Otto Junne. Querquart. 130 S. 6 Fr.

Digitized by Google

Besprechungen

1. Kirchliche Kompositionen

Valdes, Julio, *Missa prima in laudem et adorationem Ss. Sacramenti* für 3 gleiche Stimmen mit Orgel. **San Sebastian, Casa Erviti.** Partitur 4 Pesétas, Stimmen à 30 Céntimos.

Zum 3stimmigen fließenden Vokalsatz, bei dem sich der Autor die alten Meister zum Muster genommen hat, ist eine ebenso fließende, leichte und selbständige Orgelbegleitung komponiert; die Stimmenführung recht sangbar, leicht und abwechslungsreich. Durch das Ganze zieht andächtige Stimmung. Die tüchtige Arbeit ist Seminarchören sehr zu empfehlen.

Knüppel, A., Op. 3, *Missa in hon. S. Aloysii* (ohne Orgel) ohne *Credo* für 3 gleiche Stimmen (oder 1 Knaben- und 2 Männerstimmen). **Altenessen, Jul. Karst.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Der Autor hat sich bemüht, den 3 stimm. Satz durchwegs klangvoll und anregend zu schreiben und dabei kurz zu bleiben. Am vollsten wird jedenfalls die Aufführung mit 3 Männerstimmen klingen. Eine solche mit 3 Knabenstimmen muß unbedingt mit Transposition in die Untersekunde oder kleine Terz geschehen. Die 3. Zusammenstellung mit 1 Knaben- und 2 Männerstimmen müßte wegen der zu weiten Harmonie so versucht werden, daß die 2. Stimme mit Knabenstimmen besetzt und ausgeführt wird.

Deschermeier, Jos., Op. 101, Vesper für Ostersonntag und -Montag mit *„Haec dies"* und *Regina coeli* für 2 gleiche Stimmen und Orgel. **Regensburg, E. Feuchtinger.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 50 ₰.

Für das Osterfest eine zwar einfache, aber sehr brauchbare Vesper, welche außer den Antiphonen alles für diesen Tag enthält. Für den *Cantus firmus* ist die Orgelbegleitung leicht spielbar beigegeben, ebenso für die 2 stimm. Sätze, die recht frisch und klangvoll sind. Für einfache Chöre.

Waldeck, Karl, *Laetentur coeli* für gemischten Chor mit 7 stimm. Blasharmonie (oder Orgel). **Graz und Wien, Styria.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 17 ₰; Orgel 1 ℳ.

Die Zusammenstellung der 7 stimm. Blasharmonie mit 2 Fagotten als Baßgrundlage scheint mir unpraktisch gewählt zu sein. Welche Chöre besitzen denn 2 Fagotte? Der Instrumentalsatz ist korrekt und klingt frisch. Der Vokalsatz hätte feuriger und ausgedehnter geschrieben werden sollen; er ist durch die zu häufigen Zwischenspiele zerrissen, die Modulation gar zu schroff (pag. 7 unmittelbar nach *b-dur* folgt *h-dur—fis-dur—h-moll—c-dur—g-dur*). Das Beste am Opus ist seine Kürze. F. X. E.

2. Geistliche Kompositionen

Dietrich, J. H., Op. 11, Ave Maria für Mezzo-Sopran oder Bariton-Solo und 4 st. gem. Chor und Orgel. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Preis 1 ℳ 80 ₰.

Im Vokalsatz zeigt sich großer Ausdruck, in der Orgelbegleitung viel Leben und Musik; das Ganze ist mit Wärme und Hingabe geschrieben. Wenn die Angaben des Komponisten gut beachtet werden, ist die Wirkung ergreifend. Für geübtere, größere Chöre.

Blobner, Gust. A., Op. 15, *Ave Maria* für 4 st. gem. Chor mit Orgelbegleitung. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰, Singstimme 20 ₰.

Der schlichte englische Gruß ist hier in der düsteren Tonart F-moll und noch dazu mit zu vielem, grundlosem, nichtssagendem Chroma vertont, ganz abgesehen von den lächerlichen Sechzehntelfiguren im Pedal bei *ventris tui.* Das *Ora pro nobis peccatoribus* ist durch 3 ganze Pausen von *nunc et in hora* getrennt. Nicht empfehlenswert!

Veith, J. J., Op. 18, *Ave Maria* für Baßsolo, gemischten Chor und Orgel. **Düsseldorf, L. Schwann.** 1910. Partitur 80 ₰, Stimmen 15 ₰ bezw. 8 ₰.

Der deutsche Text ist hier edel vertont, die Solostimme (Baß) ausdrucksvoll geführt, ohne sentimental zu werden. Die Zwischensätze des 4 st. gem. Chores sind klangvoll geschrieben und lassen die Solostimme im Ensemble noch deutlich hervortreten. Das Ganze wirkt andächtig und weihevoll. Für Maiandachten oder noch passender zur Verwendung in Konzerten.

Pilland, Jos., Op. 71, 5 Grablieder für 4 st. gemischten Chor. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** 1911. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Singstimmen à 30 ₰.

Die schönen Texte sind auch musikalisch schön gefaßt und werden bei größerer Besetzung, die ja im Freien immer notwendig ist, großen Eindruck hinterlassen.

Pilland, Jos., Op. 72, Trauerklänge. 5 Grablieder für 4 Männerstimmen. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** 1911. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Singstimmen à 30 ₰.

Für Gesangvereine 5 wirkungsvolle Nummern. F. X. E.

Malling, Otto, Geistliche Lieder. **Leipzig, W. Hansen.**

Die kleine Sammlung enthält 5 geistliche Lieder „Effatta, Spiegelung, Die Sterne, Pfingsthymne, Du, der du thronest beim Vater droben". Der Komponist ist auf den Inhalt der religiös-lyrischen Dichtung eingegangen und hat dieselbe mit gefühlvoller Wärme vertont. Die Lieder (1 stimmig) sind geschrieben für Sopran (Tenor) und Klavierbegleitung.

Rudolz, Rud., „Dein Antlitz such' ich", für 1 Mittelstimme und Orgel. **Leipzig, Leuckart.** 1910. 1 ℳ 20 ₰.

Recht schön und weihevoll, für ein Kirchenkonzert sehr geeignet. K. K.

Digitized by Google

3. Weltliche Kompositionen

Griesbacher, P., Op. 155, *„Dic cur hic!"* 15 Lieder für eine mittlere Singstimme mit Harmonium- oder Klavierbegleitung komponiert. **Paderborn, Junfermann.** Preis broschiert 3 ℳ.

„Dic cur hic!" — sonderbarer Titel! Das Wachtelvöglein auf dem Titelblatte erklärt uns mit seinem „Wachtelruf" den Sinn der Worte! Es ist schwer zu sagen, was uns mehr anzieht; die herzerquickenden Dichtungen einer Luise Hensel oder deren musikalische Vertonung durch Griesbacher. Die Dichterin von Gottes Gnaden hat hier nicht bloß gedichtet, sie hat selbst schon gesungen und Musik gemacht (*cf.* Vorüber — Hinüber! Kein Rückblick! Heimweh u. a.). Und Griesbacher hat es verstanden, auf die tief innerste Stimmung der Dichterin einzugehen; die mit Meisterhand niedergeschriebenen Lieder werden nicht verfehlen, in Haus und Familie den ergreifendsten Eindruck zu hinterlassen. K. K.

Nagler, Franziskus, Op. 56, Pfingsten. „Frühlingsweh'n geht durch die Lande". Für gem. Chor mit Orchester oder Klavier (oder Orgel). **Leipzig, Otto Forberg.** Klavierauszug und Chorstimmen 4 ℳ, à Chorstimme 30 ₰.

Diese kleine geistliche Komposition kann nur einer gut geschulten Chorvereinigung empfohlen werden. Bei der Aufführung ist die Orgel dem Klavier, welches nur zur Einübung in die Partitur aufgenommen ist, vorzuziehen. Durch das Ganze weht ein großer musikalischer Zug. Frisch und sicher vorgetragen, wird die Komposition eine mächtige Wirkung und größten Beifall erzielen. Sie ist wert, nicht bloß in der Frühjahrssaison, sondern bei jedem Jahreskonzert aufgeführt zu werden.

Wiltberger, Aug., Op. 134, Die Legende von der Kindheit des sel. Hermann Joseph. Kantate mit lebenden Bildern für 2—3st. Kinderchor mit Klavier- und Harmoniumbegleitung. **Düsseldorf, Schwann.** Partitur 2 ℳ 80 ₰, 3 Stimmen à 40 ₰, Textbüchlein 20 ₰.

Der gewandte Komponist hat die schöne Dichtung mit ersichtlicher Liebe in einfacher, ansprechender Weise vertont und das Ganze praktisch in Solo- und Chor-Lieder abgeteilt. Kommt zur lieblichen Musik noch eine frische Deklamation und geschmackvolle Darstellung der 8 lebenden Bilder, so wird die Kantate ihren Zweck trefflich erfüllen. Für Institute sehr geeignet.

Schöller, P. Wigbert, O. S. B., Op. 1, Lied der Treue (Vereinslied) für Unisono-Chor mit Klavier. **Düsseldorf, L. Schwann.** 1910. Preis 30 ₰, bei 10 Exemplaren à 15 ₰.

Der Text paßt für jeden katholischen Verein und für größere Vereinsversammlungen. Die Komposition ist mit dem Feuer höchster Begeisterung geschrieben, namentlich in der Klavierbegleitung, die ein ausgiebiges Instrument und einen kräftigen, sicheren Spieler erfordert. F. X. E.

Schwaiger, Ferd., Im Banne der Waldfee. Ein Märchenspiel mit 2 musikalischen Einlagen für Sopran- und Altstimmen mit Klavierbegleitung. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ, Stimmen 25 ₰, Text à 20 ₰.

Im Arrangement einnehmend, harmlos im Inhalt, frisch und gefällig in einfacher Musik, mit einem Reigen geschlossen, wird das Stückchen sehr gut gefallen.

Voutz, Heinr., Op. 1b., Preis des Höchsten. Gedicht von Pfeffel, Weihe-Festchor für gem. Stimmen. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.

Textlich und harmonisch sehr einfach und kurz. Das *a* im Sopran wird schwer fallen und schlecht klingen.

Döttl, Jos., Op. 8, Nr. 1, Mondnacht für gem. Chor. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Eine gute, weihevolle Komposition.

— — Op. 8, Nr. 2, Fromme Liebesspende für gemischten Chor. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Im Volkston gehaltenes, ansprechendes Lied.

Sinzig, P. Petrus, O. F. M., Op. 10, II. Aufl. „Junges Blut". 4 leicht ausführbare Phantasien über brasilianische Volkslieder — für Violine (I. Lage) mit Klavierbegleitung. **Leipzig,** Komissionsverlag von **Fr. Hofmeister.** Partitur und Stimme 1 ℳ.

Eine hübsche Gabe für junge Violinspieler. Die 4 Lieder (O schöne Jugendzeit, Soldatenlied, Abendläuten, O du, meine Heimat) gewähren einen Einblick in die schwermütigen brasilianischen Melodien; schade, daß dem fremdsprachlichen Text nicht eine Übersetzung beigegeben ist. K. K.

Riemann, Hugo, Anthologie zur Musikgeschichte. Heft 1: 3 Triosonaten für 2 Violinen, Violoncello und Klavier von Giov. Battista Pergolesi. **Berlin, Liepmannssohn.** Partitur 6 ℳ, Stimmen à 1 ℳ 50 ₰.

Giov. B. Pergolesi (1710—1736), dem Prof. Radiciotti-Tivoli zu seinem 200. Geburtstage soeben ein literarisches Denkmal gesetzt (*„Vita, opere ed influenza su l'arte"*), ist den meisten Musikern als Komponist des berühmten *‚Stabat mater'* bekannt. Daß aber der im Blütenalter von 26 Jahren heimgegangene Meister auch geistvolle Instrumentalmusik geschrieben, daß er sogar formbildenden Einfluß auf dieselbe gewonnen, wissen nur die wenigsten. Um so dankenswerter sind die Bemühungen des unermüdlichen Leipziger Musikhistorikers Prof. H. Riemann, in seiner ‚Anthologie zur Illustration der Musikgeschichte' Pergolesi mit 3 unbekannten Triosonaten (*D*-, *A*- und *E*-dur) einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen. Im häuslichen Kreise haben wir dieselben wiederholt gespielt und waren jedesmal herzlich erfreut über die frische Melodik, straffe Rhythmik und den natürlichen Wohlklang der Kompositionen. Es ist kein Zweifel, daß durch diese gesunde und kräftige Kost der wohltätigste Einfluß auf unsere Hausmusik geübt, ja derselbe durch Verdrängung so viel leichter und seichter Dutzendware, eine neue, gehaltvolle Richtung gegeben wird. K. W.

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

H. H. Peter Griesbacher wurde unterm 20. Februar als Dozent für Kontrapunkt an die Regensburger Kirchenmusikschule berufen und wird seine Lehrtätigkeit mit dem Sommer-Semester 1911 beginnen.

Damit hat die Regenburger Kirchenmusikschule eine erstklassige Kraft gewonnen. Gilt doch Griesbacher in den weitesten Kreisen nicht nur als einer der hervorragendsten Kirchenkomponisten der Gegenwart, der in der altklassischen Polyphonie ebenso zu Hause ist, wie im modernen Stil, sondern auch als ein gewiegter Theoretiker, dessen neuestes Lehrbuch „Kontrapunkt" bereits an einer Reihe von Kirchenmusikschulen und Konservatorien eingeführt ist und dessen eben im Erscheinen begriffene „Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre" ganz neue Resultate, besonders über den Palestrina-Stil vorlegen wird.

Konferenz des Gesamtvorstandes des Allgemeinen Cäcilienvereins in Frankfurt a. M. In unserem Bericht unter obigem Titel in der letzten Februarnummer der *Musica sacra* (S. 27) wurde leider der Vertreter des Apostolischen Vikariats für das Königreich Sachsen anzuführen unliebsamerweise übersehen: H. H. Domkapitular Mons. Jakob Skala in Bautzen.

Der **5. Musikpädagogische Kongress** findet vom 9. bis 12. April in **Berlin im Reichstagsgebäude** statt. Er gliedert sich, ähnlich den früheren, in 4 Hauptabteilungen. Allgemeine Erziehungs- und Bildungsfragen, Kunstgesang, Schulgesang, Soziale Fragen. Es ist freudig zu begrüßen, daß die Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes, des Veranstalters der Kongresse, außerhalb der deutschen Grenzen ein Echo gefunden haben. Die österreichischen Musikpädagogen, für die, wie sie schreiben, das Vorgehen der deutschen in jeder Hinsicht vorbildlich war, bereiten für die Tage vom 20. bis 23. April ihren „Ersten Österreichischen Musikpädagogischen Kongreß" vor, der gleich dem ersten deutschen zu der Gründung eines „Musikpädagogischen Verbandes" führen soll. Die österreichischen Kollegen schließen sich eng den deutschen Bestrebungen an: Reformen auf dem Gebiete der allgemeinen musikalischen Erziehung, des Prüfungs- und Berechtigungswesens, des Gesangunterrichts an den Schulen und Regelung der sozialen Standesfragen.

Ein **Internat. Musikkongress** tagt vom 4.—11. April in **Rom** mit folgendem Programm:

I. Musikliteratur und Musikgeschichte. II. Praktische Musik a) Lyrisches Theater, b) Kirchliche, chorale, symphonische und Kammermusik. III. Philosophie der Musik und Wissenschaften, der Musikkunst gehörig. IV. Didaktik. V. Musikalische Instrumente — Orgeln — Saiteninstrumente usw. VI. Das Eigentumsrecht der Musikwerke. Es ist Wunsch des Komitees, daß die Verhandlungen — dem hohen patriotischen Gedanken entsprechend, welcher die Feier im Jahre 1911 veranlaßt hat — alles darstellen mögen, was in den letzten 50 Jahren auf den verschiedenen Zweigen der praktischen Musik, der Geschichte, der Literatur, der Kritik, der Wissenschaft, der musikalischen Bibliographie geschaffen worden ist.

Für **Orgel-Komponisten** eröffnet die Firma *Procure de Musique Religieuse 22* und *24 rue Jeanne d' Arc* in Arras (Frankreich) einen Wettbewerb, dessen Gegenstand 3 Stücke für Orgel oder Harmonium von zusammen höchstens 10 Seiten bilden sollen. Gesamtpreis 3000 Fr. Die näheren Bedingungen sind von obiger Firma zu beziehen. Außerdem erhalten alle Organisten und Interessenten auf Wunsch gratis eine der bei dem Wettbewerb prämiierten Kompositionen, sobald dieselben im Druck erschienen sind. Man wolle angeben, ob man ein sehr leichtes, mittelschweres oder ein Stück mit obligatem Pedal wünscht.

In **München** veranstaltete der Katholische Frauenbund am 28. Januar einen interessanten musikalischen Abend, der sich mit der „Hausmusik in der Vergangenheit" beschäftigte und Kompositionen der verschiedensten Gattung vom 13.—17. Jahrhundert enthielt. Die musikhistorische Einführung lag in den Händen von Frl. Dr. Wallner.

Auch ein Zeichen der Zeit. Die „Siona", evangelische Monatschrift für Liturgie und Kirchenmusik schreibt in Nr. 10, S. 212 des 35. Jahrganges 1910: „Immer mehr häufen sich die Klagen, daß unsere Gemeinden in ihren jüngeren Lehrern manchmal ganz unfähige Organisten erhalten. Dieser Mißstand hatte neben den Schwierigkeiten, welche durch die Gehaltsfrage entstehen, sogar auf einem deutsch-evangelischen Kirchengesangsfest zu dem ernsthaften (aber vom Standpunkte der gottesdienstlichen Kunst aus scharf zu verurteilenden) Vorschlag geführt, einen mechanischen Orgelspielapparat — Organola — an Stelle des lebendigen Organisten zu beschaffen! Aber noch sind wir nicht so weit gekommen, daß wir unserem kirchlichen Leben um teures Geld solche Armutszeugnisse kaufen müßten."

Die Kirchenmusik in Predigtwerken. In der sonst trefflichen „Bibliothek für Prediger" von Scherer-Lampert (Freiburg, Herder) finden sich folgende Sätze, die wir hier wohl nur zu zitieren

Digitized by Google

brauchen, um ihr Verschwinden aus einer Neuauflage zu begründen: Band IV, S. 686 (V. Auflage): „Welche Art der Kirchenmusik ist vorzüglich zu empfehlen"? „Da entscheiden freilich sehr viel die vorhandenen Kräfte. So edel und empfehlenswert auch der einfache *Cantus gregorianus* wäre, finden sich doch gar selten geeignete Kräfte, und selbst wo diese zu haben wären, als an Dom- und Klosterkirchen, wünscht man doch, zumal bei höheren Feierlichkeiten, eine ausgebildetere Musik. Also a) mehrstimmigen Gesang mit Orgel, etwa auch unter Beihilfe einer Baßgeige, eines Cello oder vollends ohne alle Begleitung. Es ist über allen Zweifel, daß diese Art der Kirchenmusik, wenn Komposition und Vortrag entsprechen, alle andere Musik an Lieblichkeit und Erbaulichkeit weit übertreffen muß."

Exempel-Lexikon, Bd. I, p. 922: „Ob nicht auch ein guter Teil jener rigorosen Musiker, welche selbst in allen kleinen Landkirchen, trotz der Unmöglichkeit im strengen Stile etwas Erträgliches zu leisten, jede, auch die einfachste Instrumentalmusik neuerer Art in Acht und Aberacht erklären und dafür nur Choral und Falsobordone erlauben wollen, ja die selbst die Kompositionen eines Haydn, Mozart usw. von den Kirchen gänzlich ausgeschlossen wissen wollen, unter die Fanatiker gezählt werden dürfen?"

Wie die kirchenmusikalischen Blätter Italiens melden, sollen in **Asti, Bergamo, Cremona, Florenz, Verona** Kirchenmusikschulen gegründet werden. Das *Motu proprio* scheint in Italien nun endlich greifbare Früchte zu zeitigen. Den neuen Schwestern aus ganzem Herzen ein kräftiges Blühen und Gedeihen zum Besten der heiligen Kunst!

Aus der Redaktionsstube

Öffentliche Anfrage. Kann mir ein Herr Kollege Posten nennen, an denen ein Geistlicher auf dem Chore als Chorregent oder Organist und zugleich in der Seelsorge tätig ist? Joh. Resch, Kooperator in Wurmannsquick (Niederbayern). — **Alumnus R. in M.** Guido Maria Dreves trat 1905 — wenn ich nicht irre — aus dem Orden der Gesellschaft Jesu aus. Die Gründe hiefür hat er der Redaktion der *Musica sacra* nicht mitgeteilt; Sie werden dieselben auch kaum mehr erfahren, da der hochbegabte Dichter und Forscher am 1. Juni 1909 als Schloßkaplan in Mittwitz in Oberfranken — leider allzufrüh — starb. Das zweibändige Werk: „Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung" ist bei O. R. Reisland in Leipzig erschienen, ebenso wie die *„Analecta hymnica"*; die Verlagsangabe wurde im Dezemberheft 1910 leider übersehen. Die Herausgabe besorgte Clemens Blume S. J., der gegenwärtig in München lebt. — **An mehrere Abonnenten.** Eine Orgelbegleitung zum *„Officium defunctorum"* ist im Erscheinen begriffen. — **Kgl. Seminar- und Musiklehrer G. in Liebenthal** (Bez. Liegnitz). Da die einzelnen Nummern der *Musica sacra* in ihrem Hauptteil mindestens einen Monat vorher schon vorbereitet bezw. gesetzt sind, ist es leider unmöglich, einen Aufsatz zu bringen, der erst 8 Tage vor Schluß der Redaktion einläuft; bitte daher um Geduld bis zum April, eventuell Mai-Heft, wo Ihr Artikel mit einigen Kürzungen am Anfang — um denselben in ein Heft unterzubringen — erscheinen wird. — **Lehrer R. in Allenstein.** Ausgedehnte Berichte über Cäcilienvereinsversammlungen bringt die *Musica sacra* prinzipiell nicht, da dieselben in erster Linie in das zu diesem Zwecke erweiterte „Cäcilienvereinsorgan" gehören. Aus Ihrem Bericht soll jedoch in einer der nächsten Nummern der *Musica sacra* der interessante Abschnitt über die „Kirchenmusikalische Gewissenserforschung" folgen. Besten Dank und Gruß! — **H. H. Alfons Dress, Dubuque,** Amerika. Genehmigen Ew. Hochwürden an dieser Stelle den Ausdruck meines besten Dankes für Ihre aufrichtigen Wünsche und musikalischen Grüße, die ich auf das herzlichste erwidere. — Seminar-Musiklehrer **Fl. in Mbg.** Als klassische, allgemeine Musikgeschichte gilt die von A. W. Ambros, 4 Bände (Leipzig, Leuckart), die aber leider Torso geblieben ist. Den letzten, 4. Band, hat in 3. verbesserter und erweiterter Auflage H. Leichtentritt 1909 herausgegeben; er reicht bis zirka 1650. Die Beispielsammlung enthält der schon 1882 von O. Kade edierte 5. Band. Eine Fortführung der Musikgeschichte von Ambros bis zum 19. Jahrhundert hat im gleichen Verlag W. Langhans in 2 Bänden besorgt; dieselbe trägt aber mehr kompilatorischen Charakter. Ein ausgezeichnetes neueres Werk ist das Handbuch der Musikgeschichte von H. Riemann, bisher 2 Bände in 4 Teilen (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Ihren Wünschen dürfte aber vielleicht mehr die Illustrierte Musikgeschichte von Naumann-Schmitz entsprechen (Stuttgart, Deutsche Verlagsgesellschaft) oder auch K. Storck, Geschichte der Musik (Stuttgart, Muthsche Verlagshandlung). Warm zu empfehlen ist auch der Abriß der Musikgeschichte von Kothe-Procházka (Leipzig, Leuckart). — **An mehrere H. H. Mitarbeiter.** Leider hindert der chronische Platzmangel den Abdruck so mancher schon lange vorliegender Aufsätze; so mußte der für die einzelne Nummer festgesetzte Raum von 16 Seiten in diesem Heft wieder um 8 Seiten überschritten werden und noch brachte der arme Redakteur nicht alles unter, was er für dasselbe zurechtgelegt hatte. Also bitte recht herzlich um Geduld; Sie bauen sich dadurch viele Stufen in den Himmel.

K. W.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg.**

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

44. Jahrg. ∵ **1911** ∵ | Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg | **4. Heft April**

Panrhythmie[1]

Von P. Griesbacher, Dozent an der Kirchenmusikschule in Regensburg

Man hat in jüngsten Tagen der musikalischen Terminologie ein neues Glied einverleibt mit dem vielsagenden Worte Polyrhythmie. Es ist in der nach vollkommener Ausgestaltung der Phraseologie trachtenden Neuzeit notwendig geworden für den technischen Begriff einer großzügigen Phrasierung im horizontalen melodischen Sinne.

Womit läßt sich nun wohl das vertikalhorizontale Ergebnis der polyphonen Rhythmik, das sinnverwirrende Getriebe, das der vereinigte Rhythmus einer Mehrzahl nebeneinander einherlaufenden Melodien ergibt, am besten kurz bezeichnen? Ist da nicht der Terminus **„Panrhythmie"** am Platze? Er sagt mit einem Worte alles. Er löst sofort den vollen Begriff aus für das rhythmische Gesamtresultat der Polyphonie, für das reizende Ensemble des Hämmerns und Pochens, des Vibrierens und Pulsierens im kontrapunktischen Reigen der Vielstimmigkeit.

Diese Phanrhythmie offenbart sich nicht in der elementaren Weise, die der Marsch und der Tanz an sich haben, in dem rohen Stampfen, das z. B. der oberbayerische „Schuhplattler" mit sich bringt, das so eintönig wirkt, daß dem müden Wandrer gerne die Augen zufallen, wenn er auf der ätherischen Höhe des Rigikulm nach mühseligem Aufstieg angelangt, sich in Morpheus Arme sehnt — *expertus loquor*. Sie offenbart sich vielmehr mit jener ruhigen, von der Taktfessel nach Kräften losstrebenden, absoluten Rhythmik, die der klassischen Polyphonie mehr als irgend einer andren Musikgattung eigen ist, die den Taktschlag nicht fühlen läßt, ihn vielmehr nur als äußere, dem praktischen Bedürfnisse der Zeitregelung entsprechende Zutat betrachtet und ihr Ideal und Ebenbild in dem Wellenschlag der Natur erblickt.

Sie hat ihre Geheimnisse, wie der Ozean mit seiner mysteriösen Bewegung von Ebbe und Flut. Wie das Weltmeer, so schwillt die Polyphonie — ich meine speziell die kirchlich klassische Polyphonie — in ihren Meisterwerken großzügig an in einer flutartigen Gesamtrhythmik, die aus dem Abgrunde des klassischen Harmoniemeeres brausend aufwallt.

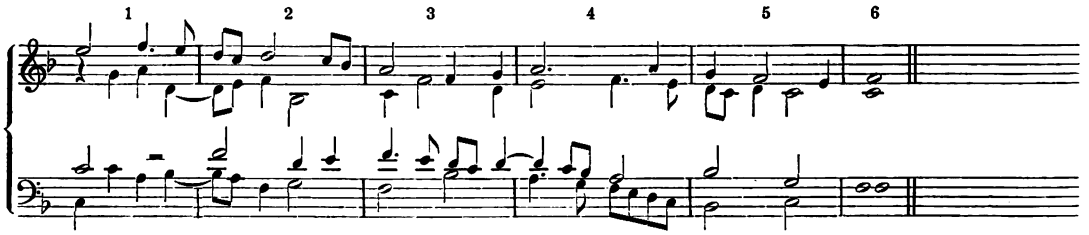
Und daneben, in enger organischer Verbindung mit Ebbe und Flut, in sinniger Unterordnung unter diesen Hauptwellenschlag der ständige Kleinwellenschlag, der im Sturme zu tosenden Wogen sich hebt und zu „schäumendem Gischt"!

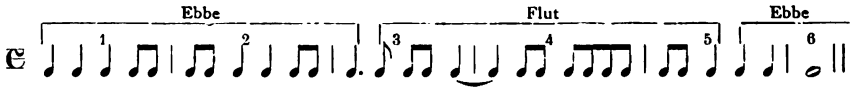
Dieser Kleinwellenschlag mit seinem Anwachsen und Nachlassen ist neben so vielen andren Erscheinungen ein Charakteristikum der Polyphonie. Und es ist eine

[1]) Gedankensplitter aus des Verfassers „Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre".

Digitized by Google

Lust, dem *Princeps musicae* aus ehrfürchtiger Ferne zuzuschauen, wie er als Neptun schaltet und das Wogengetriebe mit dem Dreizack der wohl von ihm zuerst in ihrer ganzen Tiefe erfaßten Panrhythmie aufwühlt zu majestätischem Zürnen und wie er es versteht, das erregte Meer durch sanftes Streicheln wieder zu glätten.

Wir müssen es uns im Rahmen dieses Artikels versagen, die dargelegte Idee ins einzelne zu demonstrieren. Nur eine kurze Anleitung sei gegeben, wie der panrhythmische Kleinwellenschlag in den Meisterwerken der Polyphoniker sich beobachten läßt. Nichts einfacher als das. Haben wir ja die phonographische Platte des grotesken Naturereignisses in Form einer Partitur vor uns, die uns den kleinsten Wellenschlag getreu verzeichnet. Es mögen die letzten sechs Takte des ersten *Kyrie* der *Missa „Brevis"* von Palestrina als Muster dienen!

Sopran und Baß ruhen hier im ersten Takte momentan auf halben Noten aus; aber diese Ruhe wird unterbrochen durch den Einsatz des Altes und die Viertelbewegung des Basses in mächtigem Oktavaufschwung auf dem 2. Schlag; den 3. Taktschlag bringen drei Stimmen gleichzeitig, während die vierte pausiert. Zwei davon holen zum 4. Schlage aus, während die Schwesterstimme des Soprans auf dem hohen *f* schweben bleibt, um mit einer Teilbewegung, einem Achtel, auf der zweiten Hälfte des 4. Taktschlages nachzueilen. Das panrhythmische Resultat dieses Taktes ist also folgendes: 𝄵 ♩ ♩ ♩ ♫. Und setzt man die Enquette in der begonnenen Weise fort, so gelangt man zu folgendem Gesamtbilde für die obigen sechs Takte:



Auf diese Weise läßt sich nun von allen polyphonen Werken, und mögen sie 6 und 8 Stimmen umfassen, eine panrhythmographische Aufnahme machen, sogar mit Unterscheidung von Haupt- und Unterströmung. Die dadurch gewonnenen Eindrücke fördern so manches interessante Material zutage. Gewisse Gesetze, unabänderliche Normen, an die sich die ganze Schar der Polyphoniker instinktiv oder bewußt gehalten, treten greifbar in Erscheinung, vor allem das Prinzip einer kontinuierlichen Viertelbewegung — im 𝄵-Takt gedacht! — sobald der Fluß der Stimme von der Ruhe der halben oder Ganznote aus in die Wege geleitet ist, wenn nicht schon von allem Anfang aus eine lebhafte Bewegung einsetzt. Und manches andere, was den Freund der altklassischen Musik entzücken muß und dem Spötter, der an Palestrina ev. nur das homophone Motett, ein *„O bone Jesu"* etc., gelten läßt, die Waffe aus der Hand nimmt. Die klassische Polyphonie birgt in ihrer vornehmen Ruhe und scheinbaren Einfachheit viel mehr Kunst, als ein modern angelegter Kritiker sich träumen läßt, der achselzuckend an so manchem antiken Edelstein vorübergeht, ohne ihn zu erkennen.

Digitized by Google

:: Pius X. und die Kirchenmusik ::

Vortrag, gehalten von dem Direktor des Kgl. Konservatoriums in Brüssel, Edgar Tinel,[1]) für die *Musica sacra* aus dem Französischen übersetzt von M. Wittwer-Regensburg

Sehr geehrte Damen und Herren!

Bei einem so kunstverständigen und gewählten Auditorium glaube ich einer Begründung meines heutigen Themas enthoben zu sein. Sie werden es ja für ganz natürlich finden, daß sich auch in der Akademie der Künste — wo alle Kunstrichtungen vertreten sind, um sich zu einem harmonischen Bunde mit dem Schönen zu vereinen — eine Stimme erhebt, die Ihre Aufmerksamkeit kurz auf ein Dokument richten möchte, das Ihnen vielleicht nicht ganz unbekannt sein dürfte und dessen Erscheinen einen lebhaften Widerhall bei all denen fand, die sich speziell mit der Kirchenmusik beschäftigen, der hehren Mutter unserer heutigen Musik.

Aber ein Grund, warum ich besonders um Ihre gütige Nachsicht bitten muß, liegt darin, daß ich diese Abhandlung über das *Motu proprio* Pius' X. Ihnen so darbieten möchte, daß ich von der Liturgie abstrahiere, der Quelle, aus der die Kirchenmusik ihre Motive nimmt und aus der ihre Töne entspringen. Da mir nur sehr wenig Zeit zur Verfügung steht, muß ich mich kurz fassen und mich darauf beschränken, über dieses wichtige Dokument nur soweit die Kunst dabei in Frage kommt, vor Ihnen zu sprechen.

(Zuerst verbreitet sich der Redner in etwas längerer Ausführung über die Ausdrucksfähigkeit der Musik, besonders der Vokalmusik, und schließt diese Erörterung mit den Worten:)

Die Musik ist also die geheimnisvolle Macht, die das Gefühl des schöpferischen Gedankens in seiner ganzen ursprünglichen Stärke in die Seele der Menge überträgt; sie verklärt die Worte und überstrahlt sie mit einem Lichtglanz, der bis auf den Grund dringt und ihre ganze Bedeutung offenbart.

(Sodann konstatiert Tinel die notwendige Existenz zweier Musikarten:)

Wenn wir diese Gefühle auf einer breiteren Basis vereinigen, können wir dieselben auf zwei Klassen zurückführen: solche, die den Verkehr der Menschen untereinander ausdrücken und solche, die die Brücke bilden zwischen Gott und den Menschen; einerseits der Ausdruck des natürlichen, anderseits die Offenbarung des übernatürlichen Lebens. Es gibt also eine profane und eine kirchliche Musik, die ebenso notwendig durch ihren eigenen Stil voneinander unterschieden sind, wie die sie begleitenden Worte und ihr Zweck ein verschiedener ist.

Was die Polyphonie betrifft, so wird der Unterschied der beiden Musikgattungen noch erheblich erhöht durch ein ergänzendes Element, die Harmonie, die sich mit dem typischen Element, der Melodie, verbindet. Dem Ausdruck der rein menschlichen Gefühle liegt ein harmonisches System zugrunde, dessen charakteristischer Faktor die Dissonanz ist, als Prinzip der Bewegung, der Handlung. Umgekehrt entspricht der Äußerung der religiösen Gefühle ein harmonisches System, das auf der Konsonanz basiert, dem Inbegriff der Ruhe und Heiterkeit, seelischer Verfassungen, die dem Gebete und der Andacht zukommen.

Dieser wesentliche Unterschied soll mit einer um so größeren Klarheit festgelegt werden, als wir ihn durch unmittelbaren Vergleich zu konstatieren und sozusagen lebendig festzuhalten vermögen.

Zwei beweiskräftige Beispiele fallen mir gerade ein. Wer fühlt sich nicht tief bewegt bei den seelenvollen Tönen, mit welchen Beethoven in dem *Adagio* des fünfzehnten Quartetts (opus 132) die Gefühle eines Genesenden, der sich dem Leben wiedergegeben sieht, gegen die Gottheit ausdrückt? Gewiß, diese ergreifende musikalische Stelle hat keine Textunterlage, aber durch den Titel, den sie trägt, sind wir genügend über die Bedeutung unterrichtet, welche der Komponist ihr geben will.

Ein zweites Beispiel: wer hat sich nicht schon lebhaft von einer wirklich religiösen Stimmung ergriffen gefühlt bei Wagners Parzival, wo im ersten Akt das Gralmotiv ganz geheimnisvoll von der Kuppel herniederschwebt und sich auf der Bühne über die Ritter ergießt, um dann wie eine Weihrauchwolke wieder zur Wölbung des Tempels aufzusteigen?

Vor allem werden Sie bemerken, daß diese Musik nicht die gewöhnliche Sprache der zwei Komponisten spricht und nach dem Grunde dieser offenbaren Anomalie fragen. Der Grund liegt eben darin, daß Beethoven, der erhabene Meister im Ausdruck rein persönlicher Gefühle, er, der das Menschenherz bis in seine tiefsten Tiefen, die der Kummer dort gegraben, erforscht, und Wagner, der geniale Refor-

[1]) Vergl. auch *Musica sacra*, 43. Jahrg. 1910, Nr. 12.

Digitized by Google

mator des musikalischen Dramas, mit Überlegung darauf verzichtet haben, einen eigenen religiösen Stil zu schaffen. Sie wußten eben, daß der uns von der Tradition überkommene in einem eminenten Grade den unerläßlichen Charakter der Allgemeinheit besaß, den ein solcher Stil erheischt.

* * *

Wagner selbst soll uns die Behauptung von dem allgemeinen Charakter, den der Kirchenmusikstil aufweisen muß, aus seinem Parzival erhärten. Den ganzen ersten Satz der Stelle, um die es sich handelt, entlehnt Wagner Note für Note, Akkord um Akkord dem liturgischen Repertorium der Dresdener Kathedrale. Es handelt sich um das Responsorium *Amen* von Johann Gottlieb Naumann (1741—1801), ein Responsorium, das so ziemlich im alten Stil gehalten ist; seinerzeit war es einmal in Sachsen so populär, daß es sich sogar in der protestantischen Liturgie einbürgerte, wo sich seine Spur übrigens heute verloren hat.

Und um seine Absicht, den traditionellen, kirchlichen Stil zu zeigen, ausdrücklich hervorzuheben, läßt Wagner sofort diesem Responsorium einen Vokalsatz eigener Komposition folgen, dem er von Anfang an das Palestrina-Gepräge gibt; er greift da zu dem kontrapunktischen Kunststück der „Imitation". Die Imitation fällt zuerst, dann steigt sie wieder; und die Periode endigt mit dem ununterbrochenen Übereinandertürmen der Stimmen für doppelten und dreifachen Chor, einem charakteristischen und fruchtbaren Verfahren der Kunst im sechzehnten Jahrhundert.

Hören wir, was Wagner selbst im Jahre 1849 darüber schrieb:[1])

„Soll die katholische Kirchenmusik, unter den bestehenden Zeitstimmungen, mit gerechtem Anspruche erhalten werden, so muß sie die fast gänzlich verlorengegangene Würde religiöser Erhabenheit und Innigkeit wieder erhalten. Die Werke Palestrinas, sowie die seiner Schule und des ihm zunächstliegenden Jahrhunderts, schließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich: sie sind nur für den Vortrag durch Menschenstimme geschrieben. Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchesterinstrumente in dieselbe: durch sie und durch ihre immer freiere und selbständigere Anwendung hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch tat, und von dem schädlichsten Einfluß auf den Gesang selbst wurde: die Virtuosität des Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert, und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein: gewisse Sätze des heiligen Textes, wie: *Christe eleison*, wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt, und nach dem italienischen Modegeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrage in die Kirche gezogen."

„ . . . Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im allgemeinen von ihrer Reinheit verloren hat, haben nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeiten Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemeinem künstlerischen Werte sind: dem reinen Kirchenstile, wie es jetzt ihn wiederherzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an: sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen, namentlich auch ihrer großen Zeitdauer wegen, welche den Werken eines Cherubini, Beethoven usw. die Aufführung während des Gottesdienstes gänzlich verwehrt."

„Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muß den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben, und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten. Für die einzig notwendig erscheinende Begleitung hat das christliche Genie das würdige Instrument, welches in jeder unserer Kirchen seinen unbestrittenen Platz hat, erfunden; dies ist die Orgel, welche auf das sinnreichste eine große Mannigfaltigkeit tonlichen Ausdruckes vereinigt, seiner Natur nach aber virtuose Verzierung im Vortrag ausschließt und durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit nicht auf sich zu ziehen vermag."

So spricht ein Wagner und man muß die Klarheit und Genauigkeit bewundern, mit der der Meister von Bayreuth den Charakter der Kirchenmusik und die Anfangsgründe, die ihren Rückgang herbeigeführt haben, definiert.

Abgesehen von dem Choral, der in dieser Abhandlung nicht in Frage kommt, deckt sich die Richtlinie, welche Pius X. für die Reform angibt, im Grunde genommen vollständig mit den Vorschlägen Wagners. Aber während Wagner vom künstlerischen Standpunkte ausgeht, bezieht sich Pius X. auf die Liturgie, und die beiden Reformatoren kommen durch ein merkwürdiges Zusammentreffen zu ein und derselben Schluß-

[1]) Gesammelte Schriften und Dichtungen. Band II, Leipzig, E. W. Fritzsch, 1897.

Digitized by Google

folgerung, die folgendes Programm aufstellt: die Würde der Liturgie unter dem Schutze der Kunst.

Ich glaube, das genügt vorläufig zum Verständnis des *Motu proprio.* Hier heißt es einfach bei der Tradition anknüpfen, zur Schule Palestrinas zurückkehren, um dort zu lernen, was eigentlich Kirchenmusikstil heißt und sich von den schreienden Mißständen zu überzeugen, die eine langsame und stetige Verirrung in die praktische Kirchenmusik hineingeschleppt hat. Diese Mißbräuche sind auf einem Punkte angelangt, wo ein Weiter nicht mehr möglich ist. Jeder, der etwas Gefühl für Musik hat, ob er nun diesem religiösen Bekenntnisse angehört oder jenem, ist sich dessen bewußt und hat es gewiß schon oft schmerzlich empfunden. Unwiderlegliche Zeugnisse dafür haben wir gerade genug. Man könnte ein ganzes Buch zusammenschreiben von strengen, aber wohlberechtigten Äußerungen über diesen Gegenstand. Hat ja doch ein Choron von den Messen seiner Zeit behauptet, daß sie auch als Opern gebraucht wurden, und Hippolyte Taine, der gerade von einer Hochzeitsmesse kam, meinte: „Eine großartige Oper: ganz genau wie der fünfte Akt von ‚Robert dem Teufel'; nur mit dem Unterschied, daß ‚Robert der Teufel' etwas religiöser ist." Sehr richtig.

Der kirchlichen Behörde Nachlässigkeit in der Bekämpfung dieser Mißbräuche vorzuwerfen, wäre sicher Unrecht. Die Konzilien haben sich damit beschäftigt und je nach ihrem persönlichen Standpunkt eine Reihe von Päpsten und Bischöfen: „Die Kirche hat immer gerne ihr Ansehen mit dem Glanze der Kunst erhöht."[1])

Aber was den gegebenen Weisungen stets abging, war jene wissenschaftliche Bestimmtheit, die den Fachmann verrät; fehlt dieses Moment, dann bleibt jede Belehrung, sie mag von noch so einer hohen Stellung kommen, unbestimmt, muß vielleicht zu ganz entgegengesetzten Auslegungen dienen, mit einem Wort, sie hat keinen Erfolg. Diese wissenschaftliche Bestimmtheit tritt uns im *Motu proprio* Pius' X. zum erstenmal entgegen. Das Reformprogramm, das er veröffentlicht, zeigt uns nicht bloß den tüchtigen Kenner der Liturgie, sondern auch einen Musiker, der in der Kunst gut Bescheid weiß. Während er einerseits als tüchtiger Ästhetiker den Charakter der liturgischen Musik definiert, führt uns sein praktischer Geist sofort auf den rechten Weg zur Ausrottung der Mißbräuche. Sicher wird für die Kirchenmusik eine neue, fruchtbare und herrliche Ära anbrechen, wenn man dem Worte Pius' X. pünktlichen Gehorsam leistet. Vor allem soll der Gesangunterricht wieder zu Ehren kommen, jener Unterricht, der unter dem stets unheilvoll werdenden Drucke des Instrumentalunterrichts zu entarten drohte; es sollen also folgerichtig die alten und neuen Meisterwerke des kontrapunktischen Gesangs in das liturgische Repertorium aufgenommen werden. Ich spreche hier nicht vom Choral. Er ist ja wieder zu Ehren gekommen dank der Gunst Pius' X., ja so sehr ist er wieder mit einer unwiderstehlichen Macht zu Ehren gekommen, daß daraus vielleicht eine Gefahr für die polyphone Musik entstehen kann, eine latente Gefahr für unsere heutige Kunst, welche der Übereifer für den Choral schwer treffen könnte. Und das — ich sage es ganz offen — wäre dann der vollständige Ruin der Kunst in der Liturgie und zugleich der Bankerott des *Motu proprio.*[2])

* * *

Ich denke nun genug gesagt zu haben, um zu zeigen, wie groß das Verdienst Papst Pius' X. für die Kunst ist. Er und Wagner stimmen in der Feststellung überein, die der liturgischen Musik des katholischen Gottesdienstes ihre ursprüngliche Würde wiedergeben sollen; das ist schon ein ganz schönes Bild. Aber das Bild wird noch anziehender, wenn der geniale Reformator, der alles niederriß, um sein Theater neu erstehen zu lassen, entschlossen der Kirchenmusik der Zukunft zugleich den Eintritt wehrt, während der päpstliche Herrscher ihr die Pforten öffnet. Wagner sieht das Heil der liturgischen Musik in der absoluten Rückkehr zur Tradition Palestrinas, was als

[1]) *Maurice Barrès, les Amitiés françaises,* Paris, F. Juven.
[2]) Darum braucht sich Tinel — wenigstens bei uns in Deutschland — keine Sorge zu machen.
Die Redaktion

Digitized by Google

Folge die gänzliche Ausschließung des Orchesters nach sich zieht. Er läßt es übrigens nicht daran fehlen, auf dieser wichtigen Bedingung seines Programmes zu beharren. Pius X. ist weniger ausschließend, weniger streng, er ist — ich sage das mit aller Bestimmtheit — modern. Indem er einerseits der Schule Palestrinas eine sehr große Rolle zuteilt, sieht er die Möglichkeit, den modernen Stil der Kirchenmusik in den Gottesdienst einzuführen und folglich auch das Mittel, dem Orchester dort Platz zu machen. Mit einer bemerkenswerten Treffsicherheit, mit einem musikalischen Wissen, das unserer vollsten Bewunderung würdig ist, definiert er die Bedingungen, und gibt genau die Norm an, nach welcher die Quellen, die die neue Kunst darbietet, für den Gottesdienst erschlossen werden können.

In seiner Definition hat Pius X. ein außerordentlich glückliches und sehr charakteristisches Wort gebraucht, ein Wort, das, wie ich glaube, in der musikalischen Kunstsprache noch nicht angewandt worden ist, und das den richtigen Ausdruck für die Sache wunderbar trifft und zugleich den Zweck, um den es sich handelt: Pius X. sagt nämlich, die Kirchenmusik muß einen Universalcharakter haben.

Der Ausdruck macht das Bild. Die Universalkirchenmusik ist offenbar diejenige, die am vollständigsten den religiösen Gefühlen des gebildeten Menschen entspricht.

* * *

(Im Folgenden erörtert Tinel die Frage, ob der Palestrina-Stil diesen Universalcharakter in sich trägt oder nicht und nimmt schließlich diesen Universalcharakter für den Stil Johann Sebastian Bachs in Anspruch.)

(Fortsetzung folgt)

Das Lied der Kinder

Ihr singt, wie die Vöglein in Zweigen
Das Lied, und die Freude umweht's;
Mag Trauer, mag Flehen es zeigen:
Ein Kinderlied bleibt es doch stets.

Ihr singt, wie die Englein dort oben
Voll Frieden und heiliger Lust,
Den Schöpfer zu lieben, zu loben,
Des irdischen Leids nicht bewußt.

Und viele im Kirchlein sie lauschen
Dem Liede der Kinder so gern
Und möchten mit Kindern wohl tauschen
Gedenkend der Tage, die fern.

O möge das Lied euch beglücken!
Zu früh müßt die Stunden ihr seh'n,
Wo Tränen die Lieder ersticken,
Das Lied wird zu schweigendem Fleh'n.

J. Laute

Kreuz Christi

Des eignen Kreuzes Teil
In Christi Kreuz verkehren
Ist unsrer Seele Heil,
Der Weg zu ew'gen Ehren.

Die Liebe trägt das Kreuz voran
Will in den Tod sich geben
Die Liebe folgt auf sich'rer Bahn
Dem Kreuz durch Sieg und Leben.

† Karl Proske

Digitized by Google

Joseph Auer †

Von Georg Bloeßner, Kgl. Seminardirektor in Amberg

In den Nachmittagstunden des Aschermittwochs (1. März) starb in dem niederbayrischen Dörflein Osterwahl unerwartet schnell ein Mann, dessen Name in allen kirchenmusikalischen Kreisen einen guten Klang hatte — Pfarrer Joseph Albert Auer. Ein gottbegnadetes Talent ist mit ihm dahingegangen. Angesichts der reichen Verdienste, die er sich um die Förderung der *Musica sacra* erworben, erscheint es wohlberechtigt, in diesen Blättern zur bleibenden Erinnerung ein kurzes Lebensbild des Verstorbenen zu entwerfen.

Joseph Auer wurde geboren am 4. Februar 1856 zu Staudach in Niederbayern als der Sohn eines Lehrers. Seine Jugendzeit verlebte er in Straßkirchen bei Straubing. Der Vater, selbst ein überaus eifriger und begeisterter Kirchenmusiker, setzte seinen Stolz darein, zwischen Metten und Straubing den besten Kirchenchor zu besitzen, und diese Liebe zur heiligen Musik flößte er auch schon frühzeitig dem Knaben ein. So fand Joseph schon im elterlichen Hause wirksame musikalische Anregung. Seine weitere musikalische Ausbildung erhielt er als Zögling des bischöflichen Knabenseminars an dem Benediktiner-Gymnasium Metten, an jener Lehranstalt, wo schon Hunderte von Geistlichen und Laien neben humanistischer Bildung sich Liebe und Begeisterung für Musik geholt haben. Der geistvolle und um die Pflege der katholischen Kirchenmusik hochverdiente P. Utto Kornmüller war es, der die musikalischen Anlagen des kleinen Studenten in jeder Weise förderte und ihm schon in den unteren Klassen Unterricht in der Harmonielehre erteilte. Bei seinem rastlosen Eifer machte Auer — er betrieb auch seine Studien fleißig und war immer unter den Ersten — bald solche Fortschritte, daß er die Stelle des Organisten übernehmen und nicht selten an Stelle P. Uttos den Dirigentenstab führen durfte. P. Utto blieb ihm stets ein väterlicher Freund und Gönner. Auer hat es wiederholt dem Schreiber dieser Zeilen gestanden, daß er sein ganzes musikalisches Können und Wissen und seine Begeisterung für die heilige Musik P. Utto Kornmüller verdanke.[1])

Nach Vollendung der Gymnasialstudien trat der Absolvent an das Lyzeum zu Regensburg über, wo er seine philosophischen und theologischen Studien machte. Der damalige Domkapellmeister und Inspektor der Dompräbende, der vor einem halben Jahre verstorbene Prälat Dr. Haberl, erbat sich vom Hochseligen Bischof Ignatius den ihm schon von Metten empfohlenen Abiturienten für zwei Jahre als Präfekten für seine Anstalt. Auer hatte nun Gelegenheit, bei den Aufführungen des Domchores mitzuwirken und sich an der Seite eines hervorragenden Meisters noch weiter fortzubilden; daß Domorganist Hanisch sein als Heiligtum verehrtes Instrument ihm hie und da beim Gottesdienste abgetreten, ist gewiß hoch anzuschlagen. Nach Umfluß der zwei Jahre trat Auer in das Bischöfl. Klerikalseminar St. Jakob, wo ihm von Regens Enders die Leitung des Seminarchors übergeben wurde. In der Jakobskirche kamen seine ersten Kompositionen für Männerstimmen mit Orgel zur Aufführung: *Te Deum, Missa de Requiem, Anima Christi* und Lauretanische Litanei. Er betrieb fleißig und gewissenhaft seine theologischen Studien; später hat er gar oft bewiesen, daß er in allen Fragen und in allen Zweigen der Theologie wohl beschlagen war. Nachdem er am 6. Juli 1879 zum Priester geweiht worden, erhielt er seine Admission als Kooperator nach Marklkofen, später nach Ottering und Reissing, wo er neben dem heiligmäßigen Pfarrer Obelt, der schon damals für seine Pfarrei die tägliche Kommunion eingeführt hatte, mit großem Eifer wirkte. Die vielen seelsorglichen Arbeiten scheinen Kooperator Auer etwas nervös

[1]) Diese Liebe und Verehrung hat Auer auch veranlaßt, die Biographie P. Uttos in Angriff zu nehmen. Am Begräbnistag des † Dr. Haberl bot er mir dieselbe nach ihrer Vollendung für die Sammlung „Kirchenmusik“ an — und nun nach 6 Monaten wird ihm selbst von Freundeshand der Nekrolog geschrieben.
Die Redaktion

Digitized by Google

gemacht zu haben, weshalb er als Kommorantpriester in seine Heimat Straßkirchen übersiedelte, wo er 1½ Jahre zur Erholung weilte.

Nach Besserung seiner gesundheitlichen Verhältnisse, wurde ihm am 1. Oktober 1884 die Stelle eines Präfekten im Kgl. Studienseminar Amberg übertragen, die er bis 1. August 1894 bekleidete. Seine langjährige erzieherische Wirksamkeit war eine recht gedeihliche; die Zöglinge brachten ihm Liebe und Vertrauen entgegen. Mit welchem Eifer bereitete er die Kleinen auf die erste heilige Kommunion vor! Wie unermüdlich war er bestrebt, die Verehrung des heiligen Aloysius den jugendlichen Herzen einzuflößen und die Andacht zu diesem heiligen Jugendpatrone zu verbreiten! Er ließ es sich nicht nehmen, an den sechs Aloysiussonntagen selber den Altar mit Blumen zu schmücken. Auer, der eine überaus schöne und zierliche Handschrift hatte, war mit dem Kalligraphieunterrichte am Gymnasium betraut worden; nach dem Tode des Religionsprofessors Dusmann erteilte er eine Zeitlang in den unteren Klassen auch Religionsunterricht.

Die „Nerven" spielten Auer in Ausübung seines Präfektendienstes freilich manchen Streich, infolgedessen er auf dem Kirchenchore als Sänger, Organist oder Dirigent fast gar nicht zu brauchen war[1]) — aber um so intensiver hat er in dieser Zeit die *Musica sacra* gefördert durch überaus edle und würdige Kompositionen. Abgesehen von manchen Gelegenheitswerken, die er für Festlichkeiten des Kgl. Studienseminars, der armen Schulschwestern, des katholischen Gesellenvereins, des Männervereins Konkordia oder der Marianischen Jungfrauenkongregation geschaffen, und die leider nicht durch den Druck veröffentlicht worden, hat er die Kirchenmusik mit einer Anzahl ganz bedeutender Kompositionen bereichert. So stammen aus dieser Zeit die *Missa solemnis in honorem S. Josephi* für gemischten Chor, die *Missa solemnis in hon. S. Francisci Salesii* für gemischten Chor, die *Missa in hon. B. M. V. Immaculatae de Lourdes* für gemischten Chor, ein fünfstimmiges *Te Deum,* 7 Mottete *(3 Ecce sacerdos, 3 Veritas mea* und *1 Ave Maria)* für 5- und 6st. gemischten Chor, *Stabat mater* für 4st. Frauenchor mit Orgel, *12 Pange lingua* für Frauenchor, 5 Hymnen zur Fronleichnamsprozession, „Muttergottes-lilien" und Herz Jesulieder, 6 Aloysiuslieder, *Missa de Requiem* für gemischten Chor, *Anima Christi,*[2]) für Soli und gemischten Chor, das Kommunionlied „O Herr, ich bin nicht würdig"[3]) für gemischten Chor. Ferner übertrug er den sechsstimmigen Gesang auf der berühmten Tischplatte im Rathause zu Amberg aus der alten Notation in die jetzt gebräuchliche — der Gesang wurde gelegentlich eines Besuches Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Ludwig von den Zöglingen des Kgl. Studienseminars ausgeführt — und schrieb über den Komponisten des Liedes — M. Andreas Raselius eine Studie.[4])

Was die Bedeutung und den Charakter seiner musikalischen Werke anbelangt, so halten viele die *Missa in hon. S. Josephi* für die schönste Komposition Auers. Die Ausgabe für vierstimmigen Männerchor hatte von seiten kompetenter Fachmänner eine so günstige Beurteilung gefunden, daß Auer sich veranlaßt sah, sie auch in einer Ausgabe für gemischten Chor erscheinen zu lassen. Ein prächtiges Werk voll Leben und Feuer ist die fünfstimmige Lauretanische Litanei, die reiche Abwechslung und Mischung der Stimmen bietet und vornehmen Stil aufweist. Die polyphonen Sätze sind von großartiger Wirkung. — Die 7 Motetten sind reich an Geist und innerem Leben und zeichnen sich — besonders das sechsstimmige *Ave Maria* — durch schöne Abwechs-

---

[1]) Hiezu kann ich aus meiner eigenen Erinnerung — Auer war 1891/92 mein Präfekt und erster Lehrer in der Harmonielehre — eine kleine Episode anfügen. Wir Studenten sangen in unserer Kirche das schöne *Requiem* von Ett; Auer dirigierte. Da, beim *Sanctus,* wurde er immer aufgeregter und nervöser und plötzlich packte er mich während des Gesanges beim Kragen, drückte mir den Dirigentenstab in die Hand und — verschwand. Ich war wie aus den Wolken gefallen, schlug den Takt weiter und gab gleich beim *Osanna* alle Einsätze falsch an, so daß nur der Umstand, daß das *Requiem* „festsaß" ein Umwerfen verhinderte. Aber die Erinnerung an dieses mein erstes Auftreten als Dirigent ist mir eine liebe geblieben, besonders weil sie mit dem Namen Auer verknüpft ist. Die Redaktion

[2]) [3]) Zwei wunderschöne, innige Gesänge, die sich kein Chor entgehen lassen sollte. D. Red.

[4]) Erschienen als Beiheft zu den „Monatsheften für Musikgeschichte", 1892. Es darf wohl hier erinnert werden, daß Auer auch in akatholischen Kreisen als Musikhistoriker ein großes Ansehen genoß; Beweis hiefür ist seine in den Fachkreisen beifälligst aufgenommene Bearbeitung der Werke Haslers (Denkmäler Deutscher Tonkunst, 24. und 25. Bd.). Auch das Kirchenmusikalische Jahrbuch enthält zahlreiche und wertvolle Beiträge, Referate etc. aus seiner Feder. Die Redaktion

Digitized by Google

lung der Klangfarben und reiche Tonfülle aus. — Welch kindlich frommer Ton, welche Gemütstiefe, welch herzliche Innigkeit weht uns entgegen aus den Aloysiusliedern, die zu den Lieblingsliedern der Seminarzöglinge bei den Aloysiusandachten wurden! — Wie edel gehalten sind die „Muttergotteslilien", diese duftenden Blüten der Marienminne, die sich, wie Mitterer sagt, durch Unmittelbarkeit der Empfindung empfehlen, die vom Herzen kommen und zu Herzen gehen.

Ein Vorzug der Kompositionen Auers ist, daß sie kirchlich würdig sind und fast durchgehends an die Gesangstimme in bezug auf Umfang und Treffsicherheit keine besonderen Anforderungen stellen. Auer betrachtete es als eine heilige Pflicht, seine reichen musikalischen Anlagen und Fähigkeiten vor allem in den Dienst des Allerhöchsten, in den Dienst der Kirche zu stellen. Von seinen außerkirchlichen Kompositionen möchte ich hervorheben 2 Kantaten für gemischten Chor und Klavierbegleitung *„S. Benedictus"* und „Der heilige Michael"; 8 Frühlingslieder für vier- und fünfstimmig gemischten Chor — lauter frische Mai- und Waldlieder, voll natürlichen Wohllautes in Melodie und Harmonie. Sehr wirkungsvoll sind 2 Lieder für gemischten Chor mit Klavierbegleitung: „Ein Kreuz mit Rosen" und „Der Einsiedler". Kornmüllers Kantate „Der verlorene Sohn" hat Auer ergänzt und umgestaltet. Der Komponist hat sich auch als Dichter versucht. Welch schönen Hymnus hat er auf die heilige Cäcilia verfaßt! Die Dichtung ist von Stehle für eine herrliche Komposition verwertet worden.

Im Laufe des Jahres 1894 zwang ein nervöses Leiden den Präfekten Auer, seine Stellung aufzugeben. Er ging als Kommorantpriester nach Elsendorf, blieb aber auch hier — trotz seines kränklichen Zustandes — nicht unbeschäftigt. Er schrieb für Freunde katholischer Kirchenmusik einen literarischen Handweiser, mit dessen Herausgabe (bei Coppenrath in Regensburg) er schon in Amberg begonnen hatte. Ferner erschienen in dieser Periode die Offertorien der Feste vom bittern Leiden Christi und den 7 Schmerzen Mariens für gemischten Chor, die Litaneien vom heiligsten Namen Jesu und vom heiligsten Herzen Jesu, 6 deutsche Grabgesänge, *Miserere* für vierstimmig gemischten Chor, 10 lateinische Predigtgesänge, 10 *Adjuva nos* und *Antiphonae Mariae* für Frauenchor mit Orgel u. a. m. Endlich schrieb er eine Abhandlung über die Entscheidungen der heiligen Ritenkongregation in bezug auf Kirchenmusik nach der neuen Ausgabe der *Decreta authentica.* (Regensburg, Fr. Pustet.) Im Jahre 1907 war er so weit hergestellt, daß er die kleine Pfarrei Osterwahl übernehmen und pastorieren konnte.

Auer war — das wird niemand bestreiten wollen — ein überaus genialer Mann und ein treuer Sohn seiner Kirche, dem das *sentire cum ecclesia* zur zweiten Natur geworden, ein Mann von ungemein großer Herzensgüte und liebenswürdigem Wesen; er konnte nur böse werden, wenn eine Komposition nicht genau nach seiner Intention aufgeführt wurde. Allen, die seine Leutseligkeit, Menschenfreundlichkeit und sein heiteres Gemüt durch persönlichen Umgang kennen gelernt, wird das Bild des Verstorbenen unvergeßlich bleiben. Als er am 21. Oktober vorigen Jahres am Grabe seines Bruders — des Bürgermeisters Auer — in Regensburg stand, hatte er wohl keine Ahnung, daß er schon nach 5 Monaten ihm nachfolgen würde. Ein anderer Bruder ist als Kooperator von Beratzhausen schon einige Jahre vorher ins Grab gesunken. Möge Gott der Herr, dessen Ehre unser verstorbener Freund durch seine würdigen Kompositionen in so vorzüglicher Weise gefördert hat, ihm den unvergänglichen Lohn im Reiche der ewigen Harmonien schenken!

* * *

Über die Beerdigung des H. H. Pfarrers Auer wird uns von anderer Seite noch geschrieben: Am 4. März 1911 wurde in Osterwahl, Bezirksamt Mainburg, die irdische Hülle des H. H. Pfarrers Joseph Auer zur letzten Ruhe bestattet. Fast der ganze Klerus des Kapitels Mainburg sowie die Lehrerschaft der Umgebung und zahlreiche Leidtragende befanden sich im Trauerzuge. Herr Dekan Aich von Attenhofen, widmete dem Verstorbenen einen äußerst ehrenden Nachruf. Die Herren Lehrer unter Leitung des Herrn Bezirksoberlehrers Hübl von Mainburg brachten ein herrliches Grablied von G. Zoller zum Vortrag. Im Namen des Bezirks-Cäcilienvereines der Holledau, dessen Präses der Verstorbene war, legte Herr Oberlehrer Hübl einen Kranz nieder, desgleichen Herr Hauptlehrer Loibl von Osterwahl im Namen der tieftrauernden Pfarrgemeinde. R. i. p.

Digitized by Google

Die Messe am Palmsonntag

Engverbunden begegnen uns in der heutigen liturgischen Feier Erhöhung und Erniedrigung, Triumph und Schmach, Hosannarufen und Leidensklage. In sinnvoller Weise sind diese Gegensätze einander so nahe gerückt: folgt ja dem Jubelgeschrei des Volkes beim Einzuge Jesu in Jerusalem gar bald der schreckliche Ruf: Kreuzige ihn! Die Palmweihe und noch mehr die anschließende Prozession vergegenwärtigt uns die Erhöhung, den feierlichen Triumphzug des Heilandes; er war aber nicht gekommen, um als König über Stadt und Volk zu herrschen; er war gekommen, um von eben diesem Volke sich dem Leiden und Tode überantworten zu lassen. Wie er bei seinem Einzuge über Jerusalem wehklagte und dessen gewaltsame Zerstörung voraussah und vorhersagte, so war ihm auch gegenwärtig die Erniedrigung und Schmach, das gewaltsame Ende, die über ihn in dieser undankbaren Stadt nach wenigen Tagen hereinbrachen. Die Wechselgesänge der heutigen Messe lassen uns das Wehklagen und Seufzen des Heilandes über das ihm bevorstehende Leiden, ja gleichsam seine ganze, große Seelenqual in erschütternden Worten erkennen.

Wie wenn er schon rings vom bitteren Meere der Leiden umflutet wäre, ruft er im Introitus zu seinem Vater um Hilfe und Erbarmung, um Rettung aus der Gewalt der von überall an ihn drängenden Feinde:[1]) *Domine, ne longe facias auxilium tuum a me:* Herr, entferne deine Hilfe nicht von mir — *ad defensionem meam aspice:* achte auf meinen Schutz — *libera me de ore leonis:* errette mich von des Löwen Rachen — *et a cornibus unicornuorum humilitatem meam:* und von dem Horne des Einhornes meine Armut. *Deus, Deus meus, respice in me:* Gott, mein Gott, schaue auf mich — *quare me dereliquisti:* warum hast du mich verlassen? — *longe a salute mea verba delictorum meorum:* fern von meinem Heile sind die Anklagen meiner Sünden. Schon sieht der Erlöser die furchtbare Nacht des Leidenstodes über sich hereinbrechen und des Trostes vom himmlischen Vater sich beraubt, er fühlt sich verlassen unter der Last unserer Vergehen, die er gleichsam als seine eigenen auf seine Seele wirken läßt.

An die Epistel, die zum Inhalte die Erniedrigung und Erhöhung des Gottessohnes hat, reiht sich das Graduale, in dessen Worten das felsenfeste Vertrauen des Gottessohnes in seinem Leiden auf die Hilfe des Vaters sich kundgibt, ja des Erlösers Mund den ihm vom Vater gewährten Trost und Beistand frohlockend preist: *Tenuisti manum dexteram meam:* Du faßtest meine Rechte — *in voluntate tua deduxisti me:* nach deinem Willen leitetest du mich — *et cum gloria assumpsisti me:* du nahmst mich auf in Glorie — deiner Führung unterwarf ich mich und siehe, du führtest mich zum Siege, zum Triumphe über meine Feinde und erschlossest mir deineHerrlichkeit. *Quam bonus Israel Deus rectis corde:* Wie gut ist Israels Gott den treuen — gehorsamen, vertrauenden — Herzen — *mei autem pene moti sunt pedes, pene effusi sunt gressus mei:* doch hätte bald mein Fuß gewankt, bald gezagt mein Schritt — *quia zelavi in peccatoribus, pacem peccatorum videns:* denn eifersüchtig ward ich auf die Sünder, als ich der Sünder Frieden sah — ihr Wohlergehen, ihr leidloses Dasein. Im Traktus hören wir das Klagelied von der Kreuzesmarter. Der königliche Seher David schildert darin einzelne Umstände, die den Kreuzestod des Erlösers begleiteten, so lebendig und wahrheitsgetreu, als wäre er beim Tode Jesu selbst zugegen gewesen. Der den Traktus bildende Teil des 21. Psalmes ist Klage und Leidensbild, wird aber zum Schlusse frohe Botschaft lichter Zukunft voll Heil und Herrlichkeit Gottes und seiner Gemeinde.

Die dem 68. Psalme entnommene Antiphon zum Offertorium zeigt uns den Heiland in seiner gänzlichen Verlassenheit am Kreuzesholze, an welchem er sein Opfer voll und ganz zu Ende brachte: *Improperium exspectavit cor meum et miseriam:* Trübsal erwartet mein

[1]) Die Übersetzung der lateinischen Texte ist dem Gradualbuch von Karl Weinmann, Regensburg, Pustet 1909, entnommen.

Digitized by Google

Herz und Elend — *et sustinui qui simul contristaretur, et non fuit:* ich harrte, ob einer mit mir trauere; doch keinen gab es — *consolantem me quaesivi, et non inveni:* einen Tröster suchte ich und keinen fand ich — *et dederunt in escam meam fel:* sie reichten mir zur Speise Galle — *et in siti mea potaverunt me aceto:* in meinem Durste tränkten sie mich mit Essig. So hatte der Heiland bei seinem Opfergange und Opfertode nicht nur die leiblichen Schmerzen bis zur Neige durchkostet, auch seine Seele war von unnennbaren Qualen durchwühlt und erschüttert.

In der Communio bittet der gehorsame Sohn des himmlischen Vaters um Hinwegnahme des Leidenskelches, den er aber ergeben annimmt, wenn seines Vaters Wille es verlangt: *Pater, si non potest hic calix transire, nisi bibam illum: fiat voluntas tua:* Vater, wenn dieser Kelch nicht vorübergehen kann, ohne daß ich ihn trinke: so geschehe dein Wille. Soeben hat der Priester am Altare den Kelch mit dem kostbaren Blute des Erlösers getrunken; ihn hat uns der Heiland dadurch verdient, daß er willig den Kelch der Leiden aus seines Vaters Hand annahm und trank. Sein Leidenskelch wird uns zum überströmenden Freudenbecher der Gnade und des Wohlgefallens Gottes und dereinstigen Herrlichkeit, wenn wir während unseres irdischen Lebens den Kelch der Leiden — als Nachahmer Christi — willig aus Gottes Hand angenommen haben.

Jägerndorf (Schlesien) P. A. Weiß, S. D. S.

Aus Franz Liszt's Briefen[1])

Der Mensch ist in Wirklichkeit nur das, was er in den Augen Gottes gilt. 24. April 1865.

* * *

„. . . Das Leben ist nur ein langer und bitterer Selbstmord", und der Glaube allein, aber ein feuriger, positiver Glaube, der Berge versetzt, verwandelt diesen Selbstmord in ein Opfer und löst so leuchtend jedes Rätsel, jede Schwäche. 15. Juli 1855.

* * *

Wer sich Katholik nennt, muss vor allem dem Papst gehorchen — und zwar ihm gehorchen mit Freude und Liebe. Hierin darf man nicht wankelmütig werden. 21. Mai 1870.

* * *

Grosses, Erhabenes, Unermessliches hat sich in der letzten Zeit hier zugetragen. Das Episkopat der ganzen Welt versammelte sich um den Heiligen Vater, der bei Anwesenheit von mehr als dreihundert Bischöfen, Erzbischöfen, Patriarchen, Kardinälen die Feierlichkeit der Kanonisation der japanischen Märtyrer am Pfingsttage vollzog. Ich muss darauf verzichten, Ihnen von dem überwältigenden Momente, wo der Papst das Tedeum intonierte, ein Bild zu geben; denn in protestantischen Ländern fehlt dazu, was ich die geistige Beleuchtung nennen möchte. Rom, 12. Juni 1862.

* * *

Mein Hang zum Katholizismus rührt von meiner Kindheit her und ist ein bleibendes und mich beherrschendes Gefühl geworden. Für eine gewisse Anzahl Menschen besteht die Pietät darin, zu verbrennen, was man angebetet hat. Ich bin weit davon entfernt, sie zu schmähen — aber, was mich betrifft, so neige ich dazu und werde immer mehr danach trachten, das aufrechtzuerhalten, was ich einst geliebt habe, und wenn Sie mir diesen Vergleich zwischen dem Grössten und dem Kleinsten gestatten wollen, so gestehe ich, dass ich dann der Methode folge, die in Rom fortwährend für die christlichen Denkmäler angewandt wird. Rühren die prachtvollen Säulen der Maria und Engel nicht von den Thermen des Diokletian her? und hat die Bronze des Pantheon nicht in dem Baldachin des Altars in St. Peter ihre Verwendung gefunden? — Man würde nicht fertig werden, wollte man ähnliche Umwandlungen aufzählen; denn auf Schritt und Tritt ist man von den Übereinstimmungen des göttlichen Planes betroffen zwischen dem, was gewesen ist, und dem, was ist und sein wird. 30. August 1863.

[1]) Vgl. hierzu das Referat S. 75.

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Das Credo

Wohl kein Teil der Liturgie hat mir während meiner 30jährigen kirchenmusikalischen Wirksamkeit soviel Schwierigkeiten — und infolge davon auch Verdruß — gebracht als das *Credo*, d. h. die vollständige Ausführung des *Credo*, wie die Liturgie es vorschreibt und wie ich sie immer angestrebt habe. Schwierigkeiten äußerer und innerer Art. Da sie zu ermüdend wäre, die ganze Litanei derselben aufzuzählen, so will ich nur einige nennen. Zu den äußeren Schwierigkeiten rechne ich vor allem einmal die Klagen der Kirchenbesucher über die „Länge des Gottesdienstes". Wer in der Stadt lebt, kann sich ja in diesem Punkte leicht helfen; er geht einfach nicht in ein Amt, sondern in eine stille heilige Messe. Den Landleuten aber steht ein solcher Ausweg nicht offen; sie müssen vielfach das Hochamt besuchen, wenn sie überhaupt ihrer Sonntagspflicht genügen wollen. Nun bedenke man die oft weiten und schlechten Wege — bis zu 2 Stunden! — die mitunter ungünstige Witterung, die Verpflichtung, bis Mittag wieder zu Hause zu sein usw., und man kann diesen Kirchenbesuchern ihre Klagen wirklich nicht ganz verargen. Selbstverständlich spreche ich hier von Kirchenbesuchern, die nicht aus Langweile oder Ungeduld murren, und denen es mit ihrer Sonntagspflichterfüllung Ernst ist — und solche gibt es Gott sei Dank noch immer recht viele. Wer die ländlichen Verhältnisse kennt, wird diese „Länge" des Gottesdienstes nicht bestreiten wollen, er weiß, daß die offizielle Predigt, das „Denken" (Gedenken der Abgestorbenen), die Gebete usw. diese Länge noch steigern. Zu diesen „Klägern" gehörte auf meinem ersten Posten auch noch der H. H. Pfarrer, bei dem ich es immer für die ganze Woche verdorben hatte, wenn ich am Sonntag im Hochamt das „ganze" *Credo* sang — offen gestanden, ein Punkt, der auf mich als Laien stets deprimierend wirkte, wenn ich sehen mußte, wie der berufene Hüter und Wächter der Liturgie zum Verächter der Liturgie wurde. In dieser Beziehung ist mein jetziger Pfarrherr Gott sei Dank das vollkommene Gegenteil. — Zu den inneren Gründen zähle ich dann in erster Linie die Länge des *Credo* in gesanglicher Hinsicht. Das *Credo* beträgt an Umfang fast gerade soviel wie *Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus* (vielleicht sogar noch *Gloria)* zusammen, also in bezug auf das Einstudieren die Hälfte der Arbeit. Wer also nicht immer die gleichen Messen singen lassen, sondern Gläubige und Sängerchor auch mit neuen Kompositionen erfreuen will, für den wächst das Pensum gewaltig. Auf den Einwand, daß diese Arbeit eben in den Pflichtenkreis des Chorregenten gehört, und derselbe für die tadellose Ausführung zu sorgen hat, will ich hier gar nicht eingehen, denn so richtig und wahr derselbe ist, so kann darauf eben nur derjenige mit Erfolg hinweisen, dem ein erstklassiger Chor zur Verfügung steht, und der von den Mühen und Sorgen, von der Arbeit und Überlastung eines Chorregenten auf dem Lande keine Ahnung hat, ganz abgesehen von den oft ganz trostlosen Chorverhältnissen und dem Sängermaterial. Vielleicht wird mir mancher einwenden: Man singe das *Credo* choraliter und die ganze Schwierigkeit ist beseitigt. Mit Verlaub: gemildert ja, aber beseitigt auf keinen Fall; denn erstens ist es gar nicht so leicht, den gregorianischen Choral auf dem Lande schön zu singen und zu begleiten — und das ist doch unbedingt Erfordernis — und zweitens dauert auch ein Choral-*Credo* noch immer ziemlich lang; für die Reduzierung der Länge des Gottesdienstes wäre damit also nicht viel erreicht.

Meine Frage, um derentwillen ich diese Ausführungen wage, ist nun die: Läßt sich auf dem Boden der Liturgie eine Erleichterung für das *Credo* erreichen? Ich habe mir einen vierfachen Ausweg ausgedacht.

1. Die Ritenkongregation in Rom — oder wer immer hier zuständig ist — erlaubt eine Kürzung des *Credo* für den Chor (während es der Priester ganz betet), wie es in so vielen Kirchen ohne Erlaubnis gegen die liturgischen Gesetze schon geschieht. Zweifellos hat die Ritenkongregation das Recht dazu, und wenn ich mich nicht irre, habe ich irgendwo einmal gelesen, daß das *Credo* zuletzt von allen Gesängen in die Messe eingeführt worden sei.[1]) Wenn dem so ist, warum sollte dann nicht einmal eine Zeitperiode kommen, in welcher die Kirche diese Anordnung wieder aufhebt? Und hat die Kirche im

[1]) Für die römische Messe ist das *Credo* bezeugt durch den *2. Ordo Romanus* für die Zeit um 800 durch Walafried Strabo. Bald darauf scheint es aus derselben verschwunden zu sein, bis es ihr unter Benedikt VIII. (ca. 1014) definitiv einverleibt wurde. Wegen seiner späten Einführung ist das *Credo* allerdings immer nur als ein mehr dekoratives Stück der Messe angesehen worden. Es scheint, daß gegen Ausgang des Mittelalters in einigen, besonders deutschen Kirchen die Ausdehnung des *Credo* lästig

Digitized by Google

Laufe der Zeiten nicht von viel tiefer in das kirchliche Leben einschneidenden Dingen dispensiert? — Doch gebe ich gerne zu, daß dieser mein erster Vorschlag der radikalste und deswegen vielleicht der ungeeigneteste ist. Darum:

2. Der Priester stimmt das *Credo* an, der Chor fährt weiter und singt es ungekürzt zu Ende. Wenn der Priester mit dem Beten des *Credo* fertig, setzt er die heilige Messe fort, indem er das *Dominus vobiscum* still spricht (ebenso wie das *Orate fratres)* und nach dem Offertorium treffen bei der Präfation Chor und Zelebrans wieder zusammen, ohne daß der eine Teil auf den anderen hätte warten müssen. Es ist das nicht eine von mir ausgeklügelte oder erfundene, sondern eine in vielen Gegenden bestehende Praxis; ich könnte mindestens ein Dutzend Orte mit Namen nennen, wo die Geistlichen es so halten.[1]) Soviel ich einmal in einem Vortrag gehört, war ja in den ersten Zeiten der Kirche der Zusammenhang zwischen Altar und Chor ein viel engerer als jetzt, so daß z. B. der Priester das Graduale nicht selbst betete, sondern zuhörte, bis der Chor es gesungen. Es ist klar, daß in diesem Falle Chor und Priester zusammen das heilige Meßopfer feierten, so daß dasselbe also unvollständig war, wenn der Chor etwas kürzte oder ausließ. Nachdem aber später diese innige Beziehung aufgehoben wurde — wann und durch wem ist mir freilich nicht bekannt[2]) — und der Priester für sich allein die vollständige heilige Messe betet, fällt dieses Bedenken der Unvollständigkeit weg und das Hochamt ist gültig, mag der Chor für seinen Teil singen, was er will. Also könnte sonach der Chor auch sein *Credo* ganz und vollständig zu Ende singen. Doch auch dieser Vorschlag, der offenbar gegen die allgemeine Praxis ist, scheint mir wenig akzeptabel; darum:

3. Die Ritenkongregation gestattet, daß der Chor das kurze *Credo* singt, das der Priester täglich in seinem Brevier betet; der Zelebrans könnte am Altare das bisherige lange *Credo* oder auch das kurze beten. Man mag vielleicht einwenden, das wäre ein zu großer Umsturz der bisherigen musikalischen Verhältnisse, ein Unbrauchbarmachen der Meßkompositionen. Ich glaube in dieser Beziehung bräuchte man nicht besorgt zu sein; innerhalb eines Jahres hätten wir zu den Kompositionen verschiedenster Anlage, Größe und Besetzung die notwendigen Ergänzungen, zumal die „Stileinheit" bei unseren musikalischen Hochämtern im allgemeinen ohnehin nicht in Betracht kommt. Ja, im Gegenteil. Da unsere Komponisten so nicht mehr wissen, was sie komponieren und die Verleger, was sie verlegen sollen, so wäre das „neue *Credo*" ein willkommenes, heißersehntes Objekt, das die Nummern des Cäcilienvereinskatalogs mindestens um einige Hundert hinaufschnellen würde, so daß wir bald glücklich das erste halbe Tausend erreicht hätten. Doch ich fühle auch bei diesem Vorschlag die Bedenken einer vielleicht vielhundertjährigen Tradition, darum:

4. Das *Credo* bleibt in der Liturgie wie bisher, nur seine musikalische Behandlung und Vertonung werde eine andere. Diese neue Kompositionsweise zu entdecken, wäre abermals Sache unserer Komponisten. Die Fassung desselben müßte kurz sein, so kurz, daß der lange Text sich in dem Zeitraum einer feierlichen Rezitation abwickeln könnte. Ich denke da zuerst an die sog. Falsibordoni, die zu einer Art Rezitation sehr geeignet sind, besonders wenn man das Moment der Abwechslung in Anschlag bringt. Allzuhohe Kunstansprüche dürfte man allerdings bei diesem Modus nicht stellen; nun, das tut der Vereinskatalog ja ohnehin nicht. Dieser letzte Vorschlag wäre ein praktischer Ausweg, und — da sich keine liturgischen Bedenken dagegen erheben dürften — vielleicht annehmbar. Die großen und tüchtigen Kirchenchöre bräuchten ja nicht soweit herabsteigen und könnten ihr bisheriges Repertoire weiter benützen, den kleinen Landchören aber wäre geholfen und das wäre die Hauptsache.

Verzeihen Ew. Hochwürden meine offene Aussprache und noch mehr die eventuelle Inkorrektheit meiner Anschauungen. Mancher mag vielleicht erhobenen Hauptes über den „eigentümlichen Landchorregenten" zur Tagesordnung übergehen, mancher mit billigem Witz über den Ignoranten sich lustig machen; es sei ihnen diese Freude herzlich vergönnt, wenn nur andere des armen Schluckers sich annehmen, seine Ansichten prüfen, ihn belehren oder — was das beste wäre — helfen. Gibt es aber keinen legalen Ausweg, nun in Gottes Namen, so singen wir auch in Zukunft das *Credo* ganz und ungekürzt, denn das erste und oberste Prinzip in der Kirchenmusik sind und bleiben die liturgischen Gesetze.

L., 5. Jan. 1911 H. S., Chorregent

---

empfunden wurde. Geschriebene Gesangbücher (z. B. Cod. St. Gallen 546, Augsburger Graduale, Basel 1511) haben (neben vollständigen) gekürzte *Credo*-Gesänge. Es ist dieses Verfahren einer der Vorboten jener Stürme, die von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an sich gegen den liturgischen Gesang des Mittelalters erheben sollten. cf. Wagner, Einführung I, S. 104 ff. Die Redaktion

[1]) Die Richtigkeit dieser Tatsache muß mit Bedauern konstatiert werden, gibt aber kein Anrecht zur Nachahmung. Die Redaktion

[2]) Diejenige Ordnung des Kirchengesanges, welche die Grundlage des mittelalterlichen und auch des heutigen liturgischen Gesanges darstellt, wurde um 600 in Rom unter Papst Gregor dem Großen (590—604) vorgenommen. Vgl. Wagner, Einführung I, S. 213 ff. Die Redaktion

Digitized by Google

Kirchenmusikalische Gewissenserforschung

(Aus dem Jahresbericht des Cäcilienvereins Allenstein)

Von A. Uhlich

Ein Mönch des 16. Jahrhunderts bricht, beseelt von der Wunderkraft des Gesanges, in folgende Worte aus: „Ein gutes Bild bildet, erbaut, ein guter Gesang aber dringt in die Tiefen der Seele und befruchtet die edelsten Keime derselben am nachhaltigsten, weckt Empfindungen, Gedanken und sittliche Tatkraft. Singen ist die beste Kunst und Übung. Wer diese Kunst kann, ist guter Art und zu allem geschickt. Es ist kein Zweifel, es steckt der Samen vieler guten Tugenden in solchen Gemütern, die der Musik ergeben sind. Die aber nicht davon gerührt werden, die halte ich den Stöcken und Steinen gleich."

Das verflossene Vereinsjahr war das 46. seit dem Bestehen des Vereins. Wir haben uns redlich Mühe gegeben, den Kirchengesang im Sinne und Geiste der Kirche auszuführen. Aber ich stelle gleich eine Frage, welche vielleicht niemand erwartet. Haben Sie verehrte, Damen und Herren, als Cäcilianer eine wahre innerliche Freude am Kirchengesang? Diese Frage liegt sehr nahe, es ist eine Lebensfrage für den Chorsänger. Denn, wenn er diese Freude hat, dann ist mir um ihn nicht bange, hat er sie aber nicht, dann ist er ein drei- und vierfach geplagter Mensch. Ich sage „wahre innerliche Freude" mit Absicht und Nachdruck. Diese ist nämlich nicht einerlei mit der angeborenen Musikliebhaberei, welche viele Menschen mit auf die Welt bringen; noch ist sie zu verwechseln mit der Neigung durch Gesang dem Volke zu gefallen; auch jener Sänger hat sie nicht, welcher etwa nur aus bloßer Freundschaft, nur aus Gehorsam oder aus Gefälligkeit gegen eine höher gestellte Person am Chorgesange teilnimmt. Alle diese Stimmungen sind nur äußerlich, sie stehen und fallen mit gewissen Umständen und haben keine feste Grundlage, weil sie eben nicht aus dem tiefsten Herzensgrunde herausgewachsen sind. Die wahre innerliche Freude am Kirchengesange muß eine tiefere sein, und die Grundanschauung des Cäcilianers muß auf einer haltbaren Grundlage beruhen. Soll aber die Freude am Kirchengesange eine tiefere sein, ja die höchste, welche hier nur möglich ist, so müssen die Beweggründe, warum man singt, auch von einer anderen, von einer unvergänglichen Natur sein. Und was ist es denn, auf was der Cäcilianer sich stellen muß? Ohne Umschweife sage ich es heraus, der Glaube ist es, was das Lebenselement des Cäcilianers ist. Und Sie werden mich fragen: Ja, gibt es da auch etwas zu glauben? Um Ihnen des rechte Wort von der Zunge zu lösen: Muß der Cäcilianer etwas glauben, was er früher, als er noch nicht sang, nicht hat glauben dürfen oder wenigstens nicht geglaubt hat? Die hl. Väter lehren, daß, wer sich mit Eifer und Fleiß am Chorgesang beteiligt, ein gutes Werk tue, das neben dem Fasten und Almosengeben auf einer Linie steht. Das muß aber geglaubt werden und wer danach tut, wird erfahren, daß es Wahrheit ist. Die Kirchenväter lehren, daß, wer die Chorgesänge mit ganzer Seele erfaßt, mit Andacht und mit aufrichtigem Willen singt, aus diesem eine große, überirdische Kraft, Trost, Mut, Begeisterung für das Höhere und Ewige schöpfe. Das muß aber geglaubt werden, denn mit den Händen läßt sich so etwas nicht antasten und für die Vernunft nicht aufnötigen, wer aber danach tut, wird erfahren, daß es Wahrheit ist. Ich hätte noch Mehreres aufzuzählen, aber es genügt für heute. Jeder Chorsänger, welcher diesen Glauben lebenskräftig in seiner Brust trägt, muß im Kirchengesange, ich möchte sagen, eine Lebensaufgabe erblicken, er muß mit allen Fasern seines Wesens an dem Verein hängen, denn er besitzt eine innere Überzeugungskraft, welche ihn nicht warten läßt. Es können wohl Zeiten der Ermattung, der Unbehaglichkeit, eines gewissen Überdrusses eintreten. Diese sind aber nur vorübergehend. Wo Rosen sind, da gibt es auch Dornen. Mit diesem Glauben verbindet sich also gleich die Liebe zu dem Gegenstande. Wir alle wollen streben nach dieser herrlichen Glaubenskraft. Wir brauchen nur anzuklopfen, und das Tor wird sich öffnen. Wenn wir diese Glaubenskraft besitzen,

Digitized by Google

aber nur dann, können wir getrost in die Zukunft blicken und brauchen um unseren Verein keine Furcht zu haben. Unsere Aufgabe gipfelt in nichts Geringerem, als in der Ehre Gottes. Die Tonkunst, sie ist würdig befunden worden, als lebendiges, unzertrennliches Glied in die hl. Liturgie der Kirche eingefügt zu werden. Da aber die Liturgie Sache des Altars ist, so ist die Tonkunst nur die Dienerin des Altars. Hieraus ergibt sich ihr erhabener Charakter als fortgesetztes Gebet, wie die Wichtigkeit ihrer Pflege. Stellen sich der Pflege nicht Hindernisse in den Weg? — Ja, und diese Hindernisse sind es eben, die ich ein wenig spezialisieren will. Ein Hindernis liegt in den Mitgliedern des Vereins. Meine verehrten Damen und Herren, höre ich bei dieser Anklage fragen: Was? Wie? Wir? Jawohl in den Mitwirkenden liegt ein großes Hindernis. Ich erkenne gerne an, daß es noch Sängerinnen und Sänger gibt, welche in Demut und Gehorsam ihre Leistungen zur Ehre Gottes, aus Liebe und mit Freuden aufopfern, dennoch treibt uns ein Teil zu manchen Klagen, und ich frage Sängerinnen und Sänger, sind Sie jederzeit von jeglicher Eitelkeit, von jeglicher Selbstsucht freigeblieben? O, wie viel Sorge, wie vielen Kummer, wie viele Unliegenheiten, wie viele Verdrießlichkeiten, wie vielen Undank haben Sie Ihrem Dirigenten bereitet? Wie viele Empfindlichkeit, wie viel Eifersucht und Neid herrscht oft unter den Mitgliedern? Wie viele Proben haben Sie versäumt, wie viele Aufführungen? Wie unaufmerksam, wie gleichgültig dort wie hier?

Ich kann mich unmöglich ins Einzelne einlassen. Wir wollen heute den Entschluß fassen, alles was wir zu leisten imstande sind, Gott zu lieb tun zu wollen, alle Proben willig und fleißig zu besuchen und jeden Gottesdienst andächtig in voller Hingabe für die Ehre Gottes aufzuopfern. O, wie viele gibt es noch, welche sich zu vornehm dünken, dem Verein sich anzuschließen. Bedächten sie doch, welche hohe Ehre es ist, dem Herrn zu singen. Jawohl, ruft der hl. Augustinus aus, selig der Mann, der seine Stimme dem Lobe Gottes widmet!

Meine Methode der „Kunststimme“

Von E. Feuchtinger, Professor am Curry College, Pittsburgh (Amerika)

Die Kunststimme beruht auf physischer Grundlage und unterliegt denselben Gesetzen wie alle anderen Instrumente. Wenn nun das Gesangsinstrument nicht von Natur aus schon vollkommen ist, so gab es bis jetzt keine Methode, dasselbe zu vervollkommnen. Und doch schlummern in jedem Menschen soferne er nur von normaler physischer Beschaffenheit ist, alle Kräfte und Fähigkeiten, die zur Erlangung einer Kunststimme notwendig sind; er braucht nur überhaupt diejenigen Teile seines Organismus zu kennen, die dazu dienen, und braucht nur zu wissen, wie denn diese Teile vervollkommnet werden können.

Ein praktisches Jahrhundert verlangt aber klar erweisbare Tatsachen, die sich veranschaulichen und faßlich begreifen lassen. Schon mehrfach wurden Versuche gemacht, eine Methode zu ergründen, die auf physikalischer Grundlage beruht: aber sie mußten sämtliche fehlschlagen, so lange man, wie es bei diesen Versuchen ausnahmslos der Fall war, den Kehlkopf als selbständiges, von keinem anderen Organ beeinflußtes Instrument ansah. Darin liegt eben der Hauptirrtum: der Kehlkopf wird selbst wieder durch Muskeln kontrolliert, die ihn in Gesangsstellung bringen und halten. Unter diesen Muskeln sind die der Zunge von allergrößter Bedeutung: denn jede Spannung der Stimmbänder geht von ihnen aus. Nun sind aber gerade die Zungenmuskeln, man könnte fast sagen bei allen zivilisierten Menschen, schwach. Sie kommen daher im Gesang nicht zur Geltung und können nicht aufkommen gegen die meist sehr stark ausgebildeten Kau- und Kiefermuskeln. Wer aber tätige und starke Zungenmuskeln besitzt, der ist damit auch im Besitze einer schönen Stimme. Und zum guten Glück nun fällt es nicht zu schwer, diese Zungenmuskeln von anderen Muskeln zu unterscheiden, und dadurch besteht für uns die Möglichkeit, sie einzeln zu üben und zu stärken.

Das von mir verfaßte Buch „Die Kunststimme“[1]) scheint den wichtigen psychologischen Moment erfaßt zu haben, denn das Interesse dafür übertraf meine kühnsten Erwartungen. Man ist doch nach und nach zu der Überzeugung gekommen, daß die alten Methoden nur da etwas erreichen könnten, wo von der Natur schon eine beinahe vollkommene Stimme gegeben war.

[1]) Verlag von Franz Feuchtinger, Regensburg. 99 S., geb. 2 ℳ 50 ₰.

Digitized by Google

Eine Methode im wahren Sinn des Wortes sollte es aber jedem musikalisch Begabten möglich machen, eine Stimme zu erziehen, die allen Anforderungen der Öffentlichkeit und der Kunst genügt. Man erwartet vom Klavierspieler nicht, daß er eine angeborene Technik habe, sondern man zeigt dem Schüler auf klare Weise, wie er sich solche Technik einüben kann.

Die Technik im Gesang besteht aber hauptsächlich im Erreichen eines vollen, schönen Tones in allen Lagen. Dazu gehört ein perfektes Gesanginstrument und eine Methode, die zeigt, wie ein solches Instrument erzogen werden kann, mußte gefunden werden.

Daß eine solche Methode nur auf physiologischen Gründen bestehen kann, ist selbstverständlich, denn nur auf solcher Basis ist es möglich, klar zu beweisen und logisch zu lehren. Viele haben da mitgeholfen, immer einer auf die Erfahrungen des andern gestützt, und so kam ich nach vieljährigem Studium und Versuchen auf den unzweifelhaften richtigen Weg. Meine Vorstudien machte ich auf einer medizinischen Schule, wo ich selbst sezierte, auch war ich vieljähriger Schüler von Gesangslehrern, die auf physiologischer Basis arbeiteten. Die Spitze alles Suchens war schließlich die, auszufinden, welche Muskeln die Stimmbandspannung am stärksten beeinflussen. Das fand sich zuletzt nun in dem Zungenbeinmuskel. Durch seine Befestigung am Zungenbein, beherrscht er den ganzen Kehlkopf und da er sich in der Zunge gegen den immer sehr starken Kinn-Zungenmuskel stemmt, so kann er sich gewaltig zusammenziehen und so selbst die verdichteten Stimmbänder leicht spannen.

Zur Kunststimme gehört ein großer, freier Ton. Ein großer Ton kann nur durch einen größeren Stimmkörper entstehen. Die Stimmbänder haben die Eigenschaft, sich zu vergrößern, indem mehr Muskelmaterial in den Luftstrom gezogen wird, oder sie können sich gegen die Wand des Schildknorpels zurückziehen, nur wenig Muskel im Luftstrom halten; in diesem Fall ist aber der Ton nur dünn und seicht.

Um aber die vergrößerten Stimmbänder im Gesang brauchbar zu machen, muß eine genügende Spannkraft da sein. Diese Spannkraft zu leisten gehört dem Zungenbeinmuskel zu, er ist der einzige Muskel, dessen Lage diese Kraft leisten kann. Ist nun dieser Muskel stark, so können sich die Stimmbänder in eben dem Verhältnis vergrößern, dadurch wird der Ton groß, und da die Spannungskraft genügend ist, so braucht der Sänger sich gar nicht anzustrengen, deshalb ist der Ton auch frei.

Das alles beruht auf klar beweisbaren Tatsachen. Ich stelle hier keine Erfindung auf, sondern nur alte Wahrheiten. Ich will nicht beweisen, daß ich Recht habe, sondern ausfinden, was die Natur von Anbeginn vorgeschrieben hat.

Nachdem dies festgestellt war, mußte ein Weg gefunden werden, den Zungenbeinmuskel so zu stärken, daß er die vergrößerte Arbeit mit Leichtigkeit leisten kann. Das ist mir schließlich so gelungen, daß es jetzt jedem intelligenten Menschen möglich ist, durch Übung sich so zu stärken, daß er die höchste Vollendung und Schönheit seiner Stimme erwarten kann.

Meine Erfahrung lehrt mich, daß fast kein Mensch sich dieses überaus wichtigen Muskels bewußt ist, und daß mit Ausnahme der großen Naturstimmen, niemand irgendwelche Kontrolle über den Muskel hat, trotzdem dieser Muskel täglich im Schlucken, beim Sprechen gebraucht wird.

Fast alle Halskrankheiten rühren in erster Linie von dieser Schwäche her, denn vieles Sprechen, ohne die nötige Stärke der Stimmband spannenden Muskeln, schwächt mehr und mehr. Die Stimmbänder werden kleiner, die Ritze größer, der Atem fließt durch. Um dennoch einen Ton zu bringen, zieht sich der Hals zusammen und schließlich wird alles krampfhaft und krank.

Anhänger der alten Lehren werden ausrufen, es gab und gibt aber große Sänger ohne diese Methode! Das ist wahr, das sind aber nur wenige Bäume in der Wüste und nicht Erzeugnisse eines Lehrers, sondern ganz der Natur. Wenn einer das große Los gewinnt, so wird es an die große Glocke gehängt, aber von den Hunderttausenden, die verlieren, hören wir nichts.

Ich möchte meine Methode meinem deutschen Vaterland in erster Linie zusichern, ich bin sicher, daß es in Deutschland viele Musiker gibt, die noch offene Augen und Ohren besitzen, etwas Neues zuerst genau zu prüfen, zu urteilen und dann zu handeln.[1])

[1]) Daß meine Methode Anklang fand, zeigte letzten Sommer der Besuch meines Kursus in Regensburg und wird sich, wie ich hoffe, auch nächstes Frühjahr, wenn ich wieder nach Regensburg komme, abermals zeigen.

Digitized by Google

Besprechungen

1. Bücher und Schriften

Römisches Gradualbuch. Auszug aus der Vatikanischen Ausgabe des *Graduale Romanum* mit deutscher Übersetzung der Rubriken und Texte. **Düsseldorf, L. Schwann.** 1910. (S_1). Preis 4 ℳ.

Vorliegendes Gradualbuch bietet die für unsere gewöhnlichen Verhältnisse notwendigen Choralgesänge in moderner Notation; wer sich mit dieser befreunden kann, findet hier ein praktisches Hilfsmittel. Der Text des Graduale oder des *Alleluja*-Verses ist teilweise — und zwar mit Recht — unter einen Rezitationston gelegt; aber nicht bloß in „manchen" Messen, wie das Vorwort sagt, sondern soviel ich ersehen konnte, fast in allen, auch an den Hochfesten. Die Notentypen sind in dieser modernen Ausgabe — im Vergleich zu den anderen Schwannschen Editionen mit ihren großen Typen — verhältnismäßig klein ausgefallen. Die Ausstattung des Buches ist schön und solid.

Einen Auszug aus dieser Editio Schwann S_1 stellt ein handliches Heftchen dar mit dem Titel: „Die Messen der höchsten Festtage" (Editio Schwann S_5). Es ist offenbar für Chöre bestimmt, welche den Choral nur an Hochfesten als „notwendiges Übel mit in den Kauf nehmen" oder aber auch für Chöre, welche die Einführung des Chorals erst versuchen wollen; der billige Preis ermöglicht dieses letztere Experiment ohne Schwierigkeit.

Der gleiche Verlag veröffentlicht noch weiter „Praktische Winke bei Einübung des neuen Chorals für kathol. Kirchensänger" in 2. Auflage von P. Wiegelmann O. F. M. — 11 Seiten jener Elementarkenntnisse, die jede Choralschule enthält.

Ein ungemein praktisches, empfehlenswertes Buch, das wir von der *Editio Vaticana* in Deutschland leider noch nicht besitzen, ist der *Liber Usualis, Missae pro Dominicis et festis duplicibus cum cantu gregoriano*", den die Firma **Desclée & Co.** in **Tournai** herausgibt. Derselbe vereinigt das *Graduale* und *Missale* in einem nicht zu starken, handlichen Band, ist also Gesang- und Meßbuch zugleich, ein Kirchenbuch, wie es für den lateinkundigen Sänger und auch für den Gebildeten nicht idealer gedacht werden kann. Der Preis von 6 Frs. für 1086 Seiten auf feinem indischen Papier ist nicht zu hoch. —

Wagner, P., Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. I. Teil: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. 3. Auflage. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** 1910. XI und 360 S. Ungebunden 7 ℳ, gebunden 10 ℳ.

Bereits im Januarheft der *Musica sacra* (S. 15) hat die Redaktion auf die Neuauflage dieses wertvollen Buches, das nunmehr in den Verlag von Breitkopf & Härtel übergegangen ist, aufmerksam gemacht. Wie bekannt, soll das Werk nach seiner Vollendung eine *Summa Gregoriana* bieten; der II. Teil, die „Neumenkunde", ist bereits 1905 erschienen, während der III. Teil, die „Formenlehre", noch aussteht. Es braucht wohl nicht wiederholt zu werden, daß wir in dieser „Einführung" das bedeutendste deutsche Werk über Choralwissenschaft besitzen. Dadurch, daß der Verfasser zum ersten Male die liturgiegeschichtliche Forschung in weitem Umfange heranzog, hat er seine Arbeit auf ein festes Fundament gestellt und aus diesem liturgisch-musikgeschichtlichen Zusammenhang heraus ganz neue Resultate gewonnen, an denen die Gegenwart und Zukunft zehren wird; daß das eine oder andere Kapitel Modifikationen erfahren wird — wie z. B. die Sequenzen durch Blumes S. J. neueste Studien — darf bei dem gesteigerten Forschungsbetriebe auf choralwissenschaftlichem Gebiete in unseren Tagen nicht wundernehmen. So sei denn das bedeutsame Werk, das bereits eine französische, englische und italienische Übersetzung erlebt hat, allen, die sich eingehender mit Choralwissenschaft beschäftigen wollen, wiederholt auf das wärmste empfohlen.

***Officium Hebdomadae majoris** juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani editum.* Editio V. **Regensburg, Fr. Pustet.** 1911. 591 S. Kl. 8°. Ungebunden 4 ℳ, gebunden 5 ℳ 70 ₰.

In übersichtlicher, bequemer Zusammenstellung und kräftigem Druck bietet das handliche Büchlein alle liturgischen Funktionen und Gebete der Charwoche — ohne Noten — für die Hand des Priesters und lateinkundigen Laien.

Piel-Manderscheid, Harmonielehre unter besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel zunächst für Lehrerseminare. 10. Auflage. **Düsseldorf, Schwann.** VIII und 364 S. Preis ungebunden 4 ℳ.

Piels Harmonielehre galt bisher als eines der besten Bücher für diejenigen Kreise, welche auf eine eingehende und fachgemäße Durchbildung im Orgelspiel besonderen Wert legten, und daß es in dieser Hinsicht seine Mission voll und ganz erfüllt hat, beweist — hier kann man diese Phrase mit Recht anwenden — die 10. Auflage. Der auf dem Gebiete der Kirchenmusik ungemein rührige Musiklehrer am Kgl. Lehrerinnenseminar in Münster i. W., Paul Manderscheid, hat dieselbe besorgt und zwar mit einer Sachkenntnis, die alle Anerkennung verdient, denn er verstand pietätvoll das Gepräge des bisherigen Buches zu wahren und doch mit sicherer Hand einzugreifen und Änderungen vorzunehmen; ich erinnere z. B. an das Kapitel „Der Gregorianische Choral und seine Begleitung", das auf Grund der *Editio Vaticana* eine vollständige treffliche Neugestaltung erhielt. Aber trotzdem können wir uns der Meinung nicht ver-

Digitized by Google

schließen, daß heutzutage bei dem gesteigerten Unterrichtsbetrieb in unseren Lehrerseminaren, der der Kirchenmusik manchmal leider nur ein ganz bescheidenes Plätzchen einräumt, eine solch umfangreiche Harmonielehre wie die Pielsche kaum mehr durchgearbeitet werden kann. In Würdigung dieser Tatsache hat ja bekanntlich vor längerer Zeit Herr Kgl. Seminarlehrer Wiltberger im gleichen Verlag einen Auszug aus Piel der Öffentlichkeit übergeben und damit überall warmen Anklang gefunden. Wo aber der Boden für die Pielsche Harmonielehre bereitet ist, kann sie nur auf das wärmste empfohlen werden und wird Kirchenmusiker heranbilden, denen kaum ein Problem der Harmonielehre fremd bleibt.

Reck Dr. Fr. X., Das Missale als Betrachtungsbuch. Vorträge über die Meßformularien. I. Band. Vom ersten Adventsonntag bis zum sechsten Sonntag nach Ostern. 2. Auflage. **Freiburg, Herder.** XII und 526 S. Preis 6 ℳ.

Ein prächtiges Seitenstück zu Wolters klassischem Psalmenwerk *„Psallite sapienter"*, herausgewachsen aus Vorträgen, welche der Verfasser als Direktor des Wilhelmstifts in Tübingen seinen Alumnen im Laufe der Jahre gehalten hat. Wer die Bedeutung des *Missale* auch für den gebildeten Chordirektor kennt, wird von diesem Buche, das in tiefgründigen Gedanken und kraftvoller Sprache die reichen Schätze unserer wundersamen Liturgie ans Licht stellt, einen treuen Freund gewinnen.

Pirro André, Johann Sebastian Bach, sein Leben und seine Werke. Vom Verfasser autorisierte deutsche Ausgabe von Bernhard Engelke. **Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler.** 1910. 192 S., ungeb. 5 ℳ.

Pirro hat uns ein großangelegtes Werk geschenkt: *„L'ésthetique de J. S. Bach"* und ein kleineres, mehr populäres, über den gleichen Meister, das in der bekannten Sammlung *„Maîtres de la Musique"* erschienen ist. Das letztere wird uns hier von Dr. Engelke in deutscher Übersetzung und Erweiterung vorgelegt. Es besteht kein Zweifel, daß uns jedes neue Werk über den großen Thomaskantor um einen Schritt in seiner Erkenntnis und Würdigung weiter bringen kann, besonders wenn die Eigenart seiner Auffassung neue Gesichtspunkte eröffnet. In diesem Sinne ist auch das vorliegende warm zu begrüßen, zumal ihm der Verlag ein schmuckes modernes Gewand mit auf den Weg gegeben hat und zahlreiche Einschaltbilder und Notenbeispiele den Text erläutern. Daß Dr. Engelke in dem Verzeichnis der „Bach-Schriften" ein Buch wie Wolfrum „Johann Sebastian Bach" nicht aufführt, ist mir nicht recht verständlich.

Schreyer, Johannes, Beiträge zur Bach-Kritik. **Dresden, Holze & Pfahl.** 1910. 43 S. 1 ℳ.

Das Resumé des Schriftchens geht dahin, daß Philipp Spitta in seinem klassischen Bach-Werk der Aufgabe, die er sich gestellt, nicht ganz gewachsen war. „Eins ist sicher" — meint der Verfasser S. 8 — „seine (Spittas) musikalische Begabung und Bildung stand nicht auf der gleichen Höhe wie seine wissenschaftliche. Das zeigt sich besonders deutlich in seinen Analysen der Kompositionen Bachs. In erster Linie wird sich mit den Ausführungen Schreyers der Herausgeber der Neuauflage des Spittaschen Bach-Werkes — die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig in nicht allzuferner Zeit erscheinen soll — Professor Kretzschmar-Berlin abzufinden haben.

Storck Karl, Musik und Musiker in Karikatur und Satire. Eine Kulturgeschichte der Musik aus dem Zerrspiegel. **Oldenburg i. Gr., Gerhard Stalling.** 16 Lieferungen à 1 ℳ; komplett in Prachteinband 20 ℳ.

Dr. Storck ist ganz der Mann dazu, ein ungewöhnliches Thema wie das obige zu behandeln. Bedenkt man, daß es sich hier nicht um ein wahlloses Aneinanderreihen von Bildern handeln kann, sondern um ein feinfühliges Sichten und Prüfen des übergroßen Materials der musiksatirischen Weltliteratur, um eine Unterordnung des ausgewählten Stoffes unter höhere Zwecke als die bloßer Unterhaltung; rechnet man noch dazu die leichtflüssige, elegante Sprache des feinsinnigen Ästhetikers und Kunstkenners, und vor allem die prächtige Ausstattung des Werkes durch den Verlag — es enthält ca. 500 Abbildungen und ca. 60—70 ganzseitige Kunst- und Notenbeilagen zum Teil in mehrfarbigem Druck — so wird man gestehen müssen, daß der Verfasser seiner Aufgabe in ausgezeichneter Weise gerecht geworden und daß das Werk wärmster Empfehlung würdig ist.

Bethge Robert, Robert Franz. Gesammelte Schriften über die Wiederbelebung Bachscher und Händelscher Werke. **Leipzig, F. E. Leuckart.** 1910. 92 S. und 72 S. Musikbeilagen.

Robert Franz ist der musikalischen Welt hauptsächlich als Liederkomponist bekannt; von seinen Bemühungen um die Werke Bachs und Händels wissen fast nur die Eingeweihten. Sein Wirken nun auf diesem Gebiete der Nachwelt — auch den Gegnern — wieder vor Augen zu führen, bezweckt vorliegende Schrift, die alle Aufsätze usw. zusammenfaßt, die Franz zu diesem Zwecke geschrieben.

Altmann Dr. Wilhelm, Kammermusik-Literatur. Verzeichnis von seit 1841 erschienenen Kammermusikwerken. **Leipzig, C. Merseburger.** 1910. 133 S., 2 ℳ 40 ₰; gebd. 3 ℳ.

Prof. Altmann hat sich der ebenso mühevollen als verdienstlichen Arbeit unterzogen, ein brauchbares Verzeichnis der Kammermusik-Literatur zusammenzustellen. Daß dieser erstmalige Versuch nur einem Mann gelingen konnte, der wie Prof. Altmann als Vorsteher der Deutschen Musiksammlung bei der Kgl. Bibliothek in Berlin über eine so reiche Literaturkenntnis verfügt, ist einleuchtend; wenn trotz der Sorgfalt des Verfassers das eine oder andere Werk noch aussteht, so läßt sich dasselbe leicht nachtragen. Für besonders wertvoll halte ich die Angabe des Erscheinungsjahres, soweit dasselbe zu ermitteln

Digitized by Google

war. Für Liebhaber der Kammermusik-Literatur ist das Verzeichnis ein verlässiger und unentbehrlicher Führer und Berater.

Riemann, Dr. Hugo, Beethovens Streichquartette. Meisterführer Nr. 12 der Schlesingerschen Musikbibliothek. **Berlin, Schlesinger.** 188 S. Preis 1 ℳ 80 ₰.

Mit steigendem Interesse habe ich die Analysen der Beethoven'schen Streichquartette gelesen, die wohl mit das Beste darstellen dürften, was bis jetzt darüber geschrieben worden ist. Wie notwendig ein solches Buch ist, weiß wohl jeder, der sich ernstlich mit Kammermusik und besonders mit dem „letzten" Beethoven beschäftigt hat. Warum die Besprechung des letzten Quartetts in *F*-dur — das mit einem Paradehieb auf Prof. Kretzschmar-Berlin anhebt — plötzlich in Fraktur erscheint, während alles andere in Antiqua gesetzt ist, läßt sich nicht erkennen. Die Austattung ist geschmackvoll und vornehm.

Dr. Ulrich Bernhard, Die Grundsätze der Stimmbildung während der A cappella-Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper 1474—1640. **Leipzig, A. Theuerkorn.** 147 S. Preis 4 ℳ.

Dr. Hugo Goldschmidt setzt in seinem Werke „Italienische Gesangsmethode im 17. Jahrhundert" (1890) die Anfänge einer eigentlichen Gesangsschule in unserem heutigen Sinn in das beginnende 17. Jahrhundert; gelegentlich haben jedoch andere Forscher, wie Haberl, Molitor usw. auf eine bereits früher bestehende systematische Gesangsbildung hingewiesen. Dr. Ulrich ist nun diesem Gedanken nachgegangen und hat auf Grund der bereits bekannten und einiger neuer Quellen (besonders des *Maffei* und *Casa da Udene*) in vorliegender Studie die Grundsätze der Stimmbildung von Mitte des 16.—17. Jahrhunderts einer eingehenden und dankenswerten Untersuchung unterzogen. Wenn man auch nicht mit allen Ausführungen des literaturkundigen Verfassers einverstanden sein und manches mehr einer geistreichen Kombination zuteilen wird, so bringt das Buch doch in seiner systematischen Behandlung des schwierigen Stoffes soviel des Neuen, daß sich das Studium desselben für die interessierten Kreise wohl lohnt.

Reuss, Eduard, Franz Liszt in seinen Briefen. Bücher der Weisheit und Schönheit. **Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.** 225 S. Gebunden 2 ℳ 50 ₰.

Den Briefen Beethovens, Mozarts, Schumanns, Rich. Wagners hat der feinsinnige Herausgeber obiger Sammlung nun auch die Briefe Liszts folgen lassen, deren Auswahl Ed. Reuß nach gewissen Gesichtspunkten besorgt und mit einer Einleitung versehen hat. Es ist ja eine alte Erfahrungstatsache, daß man einen Menschen am unmittelbarsten aus seinen Briefen beurteilen kann und so werden die Freunde des großen Meisters mit Freuden zu diesen Briefen greifen, die wir ebenso warm empfehlen möchten wie seinerzeit das Liszt-Brevier von Dr. Kapp *(Musica sacra* 1910, Nr. 11, S. 148), wenn auch dessen Liszt-Biographie noch nicht als die Liszt-Biographie gelten kann. Stassens Künstlerhand gab dem Buche wieder eine herzerfreuende innere Ausschmückung, der Verlag ein nobles äußeres Kleid. (Vergl. in dieser Nummer S. 67 „Aus Franz Liszts Briefen".)

2. Orgelkompositionen

Monar, A. J., Op. 20, 151 Originalkompositionen in allen Dur- und Moll-Tonarten für Harmonium oder Orgel zum Gebrauche beim Gottesdienste. 2. Aufl. **Paderborn, Junfermann.** 1910. 4 ℳ.

Über diese Sammlung von kurzen, unschweren, motivisch gearbeiteten, durchaus kirchlichen Orgelstücken — warum gerade 151 Nummern? — läßt sich nur Gutes sagen. Das Bedürfnis einer zweiten Auflage bezeugt den praktischen Wert derselben. Nr. 95 und 112 werden zu außerliturgischem Gebrauche empfohlen.

Scharbach, Edm., Op. 42, 10 Orgelstücke im freien Stil gehalten, als Nachspiele geeignet. Verlag von **L. Schwann, Düsseldorf.** 2 ℳ.

Außerhalb des Gottesdienstes gut verwendbar, bei demselben jedoch nicht zu empfehlen, namentlich nicht Nr. 9.

Krygell, J. A., Hochzeitsmarsch (Op. 94) und Trauermarsch (Op. 59) für Orgel. **Christiania, W. Hansen,** à 1 ℳ 50 ₰.

Für außerliturgische Gelegenheiten gut und ohne Schwierigkeit verwendbar. Bei Op. 94 ist S. 5 im 6. Takt *es* im Pedal zu ändern in *des*.

Malling, O., Op. 88, Bei kirchlichen Handlungen. Stimmungsbilder für die Orgel. **Christiania, W. Hansen,** 2 ℳ 50 ₰.

Protestantischen Organisten bei Taufe, Abendmahl etc. als angemessen, wirkungsvoll und mittelschwer empfohlen.

Koch, H. E., Op. 10, Partite und Doppelfuge über Jesu, meine Freude, für Orgel. **Leipzig, Leuckart.** Preisangabe fehlt.

Bietet sehr gewandtem Organisten, dem zahlreiche und schöne Register zur Verfügung stehen, viel Freude. 3 Liniensystem.

Krause, Paul, Op. 10, Lyrische Stücke für Orgel. **Leipzig, Leuckart.** 2 Hefte à 1 ℳ 80 ₰.

6 sehr ansprechende Stimmungsbilder für guten Organisten und gute Orgel; stark chromatisch, Pedal leicht.

Barblan, Otto, Op. 22, Drei Stücke für Orgel. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** 2 ℳ.

Sorgfältigst ausgearbeitet; manches dunkel und gekünstelt. K. K.

Digitized by Google

Hartmann, Hugo, Der Orgelfreund. 140 neue Orgelstücke in allen gebräuchlichen modernen Tonarten. **Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.** 3 ℳ 50 ₰.

Was unsere heutigen Orgelsammlungen kleineren Stils vielfach so langweilig macht, ist der Umstand, daß die Herausgeber in denselben immer wieder abdrucken, was schon hundertmal gedruckt ist. Deswegen weht aus einer Sammlung wie die vorliegende, die neue Originalkompositionen bringt, schon ein frischer Zug, mögen auch die einzelnen Nummern nicht gleichwertig sein. Die meisten Beiträge unter den 17 Komponisten hat der Herausgeber beigesteuert — mitunter freilich recht harmlose Sätzchen von 1—2 Zeilen —; ihm folgen Namen von gutem Klang: Glickh, Piel, Perosi usw. Daraus ergibt sich schon, daß thematisch gut durchgearbeitete Stücke sich finden; auch das Trio-Spiel ist vertreten.

Strigler, Felix, Der moderne Organist. Eine Sammlung von 40 Werken moderner Orgelkunst für Seminare, Musikschüler und kirchliche Zwecke. **Leipzig, Otto Junne.** Partitur 3 ℳ 50 ₰.

Die Sammlung ist ein Auszug aus dem im gleichen Verlag erschienenen großen dreibändigen Werke von Diebold „Orgelstücke moderner Meister" und alles, was ich schon früher zum Lobe dieses prächtigen Werkes in einem ausführlichen Referate gesagt habe (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 23. Jahrgang. 1910. S. 159ff), gilt *mutatis mutandis* auch von diesem Auszug. Neu hinzugekommen sind Kompositionen von Becker, Brahms, Karg—Elert, Reger u. a. Der Preis ist bei der gediegenen Ausstattung niedrig gestellt.

Diebold, Johannes, Op. 105, *Laudate Dominum in Organo.* Originalkompositionen für den Gottesdienst und zur Übung in Lehrerseminarien, Musikschulen etc. **Regensburg, Eugen Feuchtinger.** Partitur 5 ℳ.

Herr Musikdirektor Diebold ist unermüdlich im Sammeln und eifrigst bemüht, jährlich mindestens eine Sammlung von Orgelkompositionen herauszugeben. Doch wie dem auch sei, jedenfalls muß man ihm zugestehen, daß er eine erfahrene, glückliche Hand bei derlei Editionen hat. Auch die vorliegende Sammlung beweist das. Es ist der moderne Phantasiestil, der in erster Linie hier Berücksichtigung findet und aus der Feder bekannter und unbekannter Meister der Gegenwart aus aller Herren Länder Beiträge bietet vom einfachsten Stück bis zum schwierigsten. Naturgemäß sind die anspruchsvolleren Stücke in der Mehrzahl; die „Konzert-Paraphrase" von Nikolaus Fux z. B. erfordert schon einen ausgereiften Meister. Unter den größeren Nummern möchte ich besonders die Kompositionen von Latzelsberger und Bonvin hervorheben. Ein „Anhang" bringt kleinere „Vor-, Nach- und Zwischenspiele, Kadenzen, Modulationen usw." In dem Inhaltsverzeichnis der Komponisten teilt der Herausgeber in fast königlicher Weise Titel und Würden aus, ernennt zu Professoren und Direktoren nach Herzenslust. Stich und Ausstattung der empfehlenswerten Sammlung verdienen Anerkennung.

Aus der Redaktionsstube

An mehrere Abonnenten des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs. Der 24. Jahrgang 1911 ist bereits seit langem im Satz und wird im Sommer erscheinen; ich warte nur noch den V. Internationalen Musikkongreß in London ab (Ende Mai), um über die Resultate desselben in der kirchenmusikal. Sektion berichten zu können. — **H. S. in W.** Um allen irrtümlichen Auffassungen schon von vornherein die Spitze abzubrechen, habe ich in meinem Referat über „Die Orgelbegleitungen zum *Graduale Romanum* (März-Heft) ausdrücklich S. 50 betont: „soweit sie der Redaktion von den Verlegern zur Besprechung vorgelegt wurden". Da dies bei der betreffenden Orgelbegleitung nicht der Fall war, konnte sie auch nicht besprochen werden, was niemand mehr bedauerte als der Referent selbst. Sobald sie vom Verlag vorgelegt wird, erfolgt selbstverständlich die Besprechung mit größter Freude und Bereitwilligkeit. Herzlichen Gruß! — **H. Lehrer Otto Kst. Sebnitz (S.).** Die betreffenden Bücher enthalten alle noch die Leseart der Medizäa und ist deshalb von einer Neuanschaffung abzuraten. Selbstverständlich wird auch das *Officium Majoris Hebdomadae* in der *Editio Vaticana* ediert; den Zeitpunkt hiefür anzugeben vermag ich leider nicht. Ob es schon Ostern 1912 gebrauchsfähig vorliegen wird, bezweifle ich sehr, da gegenwärtig erst das *Antiphonarium*, bezw. *Vesperale Romanum* zum Nachdruck von der Vatikanischen Druckerei ausgegeben wird. Ihre freundliche Erinnerung an die schönen „Prager Tage" hat mich sehr erfreut. — **H. Kantor Stef. Sz. in Nagykovácsi** (Komitat Pest). Schriftlich eine Anweisung zu geben, wie man sich einen „originellen Stil" aneignen könne, ist — abgesehen davon, daß meine Zeit für dergleichen nicht ausreicht — ein Ding der Unmöglichkeit. Das Büchlein von Engelhart ist im Druck. Besten Gruß! — **H. Chorregent W. Lechhausen.** Für Ihre frdl. Wünsche besten Dank; der Abdruck des interessanten Programms leider nicht möglich. Sempre avanti! — **H. Lehrer Schwz., Winterberg** (Böhmen). Ihre Bitte um Übersendung des Charwochenprogrammes habe ich H. Domkapellmeister übermittelt. — **H. H. Benef. Bierlg., Ellbach** (b. Tölz). Das wunderschöne Marienlied „Hell leuchtet ein Sternlein" ist noch Ms; wenn Sie aber den Komponisten tüchtig bombardieren, wird es bis Mai vielleicht noch erscheinen. — **H. Musikdirektor Kr. Schwyz.** Eine derartige Regel ist mir nicht bekannt; vergleichen Sie übrigens die Lamentationen für 4st. Männerchor von Lehrer-Mitterer (Coppenrath, Regensburg). — **Zur gefl. Kenntnisnahme.** Anfragen etc., denen kein Rückporto beiliegt, werden von nun an nur mehr in der „Redaktionsstube" beantwortet. K. W.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

44. Jahrg. ∴ **1911** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

5. Heft
Mai

Das „Dona nobis pacem" nach dem dritten Agnus Dei

Von Otto Drinkwelder S. J.-Innsbruck

Dieser Ruf um Frieden wurde nicht zugleich mit der ersten Einführung des *Agnus Dei* an dieser Stelle der römischen Meßordnung eingesetzt, sondern kam erst später in Gebrauch.

Die ursprüngliche Form des *Agnus* war in Anlehnung an den schon andernorts eingebürgerten liturgischen Text:[1] *„Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis".*

Nach dem Papstbuche[2] bestimmte Papst Sergius I. (687/701), daß das *Agnus Dei* während der Brotbrechung von Priester und Volk gesungen werde. Rhabanus Maurus[3] (* 776, † 856) kennt den Gesang des *Agnus Dei* während des Friedenskusses. Innocenz III. († 1216) und nach ihm Durandus († 1296) behaupten,[4] Papst Sergius hätte den Gesang des *Agnus Dei* während der Kommunion angeordnet, woraus vielleicht geschlossen werden kann, daß zu ihrer Zeit, also im XIII. Jahrhundert, das *Agnus Dei* während der Kommunion gesungen wurde, zumal auch Ivo von Chartres[5] († 1115) diesen Gebrauch kennt.

Das *Agnus Dei* ist also ursprünglich ein Gesang;[6] die Rezitation des Textes durch den zelebrierenden Priester gehört erst einer späteren Zeit an, als man begann, den Text aller Chorgesänge auch vom Priester rezitieren zu lassen.[7]

Vor der Einführung des *Dona nobis pacem* scheint schon der Gebrauch ziemlich allgemein gewesen zu sein, das *Agnus Dei* dreimal zu singen, und zwar

---

[1]) In Anlehnung an die Heilige Schrift: Is. 53, 7; 16, 1; Jer. 11, 19; Apoc. 5, 12 etc.; 1 Petr. 1, 19. Jo. 1, 29 sind die ältesten Formen des *„Agnus Dei"* in der Liturgie im *Gloria*

IV s.	*Rit. rom. et ambros.:*	Antiphonar v. Bangor:
Codex Alexandrin.:	*Agnus Dei, qui tollis peccata*	(keltische und englische Trad.)
Ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ ὁ υἱὸς τοῦ Πατρὸς ὁ αἴρων τὰς ἁμαρτίας τοῦ κόσμου.	*mundi . . . qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*	*Agnus Dei qui tollis peccatum mundi, miserere nobis.*

Cf. Cabrol, *Dictionaire d' Archéologie chrétienne et de Liturgie I/1* (Paris 1907) 966.

[2]) *Hic statuit, ut tempore confractionis dominici corporis „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi" a clero et populo decantaretur. (Liber pontif. ed. Duchesne I. 381.)*

[3]) *De instit. cleric.* I 33 (Migne PL 107, 324).

[4]) Innocenz III. *De sacro altaris mysterio* VI 4. (Migne PL 217, 908) Durandus, *Rationale divinorum officiorum* IV 52 (Lugduni 1592) 380.

[5]) *Sermo 5. de convenientia veteris et novi sacrificii* bei Kössing, Liturgische Vorlesungen über die heilige Messe. (²Regensburg 1856) 557.

[6]) Cf. Wagner, Peter, Einführung in die gregorianischen Melodien. (³Freiburg, Schw. 1911) 115 f.

[7]) Bezeichnenderweise hält der Priester die gefalteten Hände beim 1. ‚*Agnus*' nicht auf dem Altar, sondern vor der Brust; erst bei den Gebeten vor der Kommunion legt er sie auf den Altar, weil erst diese schon ursprünglich Gebete des Priesters sind.

Digitized by Google

stets mit demselben Refrain: *„miserere nobis"*. So kennt es auch Ivo von Chartres[1]) noch im XII. Jahrhundert. Nach dem übereinstimmenden Zeugnis aller mittelalterlichen Schriftsteller behielt die Lateran-Basilika immer diese ältere Form des *Agnus Dei* bei. In den anderen Kirchen dürfte im XII. Jahrhundert dieser Gebrauch auch noch ziemlich allgemein gewesen sein.

Honorius Augustodunensis[2]) († 1152) spricht nur von einem dreimaligen Gesang, ohne zu erwähnen, daß beim dritten Male irgend eine Änderung stattfinde.

Doch war zugleich schon im XII. Jahrhundert in Oberitalien das *Agnus Dei* als vom Priester rezitiertes Gebet bekannt und zwar das dreimalige *Agnus Dei* mit dem dreimaligen Refrain: *„Dona nobis pacem"*.[3]) Innocenz III. und nach ihm Durandus stellen als ziemlich allgemein den Gebrauch hin, zweimal *miserere nobis* und das dritte Mal *dona nobis pacem* zu singen, bezw. zu beten. Innocenz III. gibt dafür keinen bestimmten Grund an, sondern nur im allgemeinen die Not der Kirche. Die Einführung des *dona* liegt für ihn schon in der Vergangenheit. Sie konnte also in Rom nicht viel nach dem Beginn des XII. Jahrhunderts stattgefunden haben.

Nach der Behauptung des Kardinals Bona[4]) († 1674), die auch mit den neueren Untersuchungen in Einklang ist, findet sich in Missalien und Sakramentarien vor dem Jahre 1000 nur *miserere nobis*. Die Änderung des dritten *miserere* in *dona nobis pacem* muß also hauptsächlich im Laufe des XI. Jahrhunderts stattgefunden haben, und zwar nicht plötzlich in der ganzen Kirche zugleich, sondern langsam und allmählich. Denn bei der damaligen Ausdehnung der Kirche und bei der Herstellungsweise der liturgischen Handschriften war eine plötzliche und allgemeine Veränderung des liturgischen Textes undurchführbar.

Warum bürgerte sich aber gerade im Laufe des XI. Jahrhunderts das *dona nobis pacem* nach dem dritten *Agnus* ein? Cabrol[5]) erwähnt die Ansicht, daß die Änderung auf Johann XXII. (1316/34) zurückzuführen sei; aber sie war ja, wie er ebenda bemerkt, schon Innocenz III. (1198/1216) bekannt.

Kardinal Bona[6]) sucht mit Vorliebe nach historischen Gründen für liturgische Gebräuche. Er gesteht, daß er niemals gelesen habe, auf welchen Papst diese Änderung zurückzuführen sei, und erwähnt dann mit großer Vorsicht eine Legende, welche die Einführung des *dona nobis pacem* erklären soll.

Die Mutter Gottes sei im Jahre 1183 einem Zimmermann im Walde erschienen und hätte ihm ein Bild mit der Inschrift: *„Agnus Dei, ... dona nobis pacem"* übergeben, zugleich mit der Weisung, dasselbe dem Bischof zu bringen und ihm zu sagen, wer den Frieden der Kirche wolle, möge sich derartige Bilder mit derselben Inschrift machen und dieselben tragen. Mehr Beachtung verdient sein Hinweis, daß der Zusatz *„dona .."* *ad tollendum schisma, ut alii scribunt* eingeführt worden sei; denn in der Tat hatte das Jahr 1130 der römischen Kirche durch eine doppelte Papstwahl das Schisma gebracht, so daß der rechtmäßige Papst sogar nach Frankreich fliehen mußte. Erst der Tod des Gegenpapstes Anaklet II. († 1138) und darauf das 10. allgemeine Konzil (*Lateranense* II. 1139) unter Innocenz II. stellte den Frieden und

[1]) Es findet sich in den Handschriften um das Jahr 1000. — Walafried Strabo, *De rebus ecclesiasticis* c. XXII (Migne PL 114, 950), Amalarius, *De ecclesiasticis officiis* III, 33. (Migne PL 105, 1153) erwähnen nichts vom dreimaligen *Agnus Dei*.

[2]) Honorius August., *Gemma animae* I 111. (Migne PL 172, 581.)

[3]) Mailand, *Bibl. Ambros. Cod. H. 255 inf. mbr. 2° s. XII.* Bei Ebner A., Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des *Missale Rom.* im Mittelalter (Freiburg, 1896) 307.

[4]) *Rerum liturgicarum libri duo (Colon. Agripp. 1683) 682.*

[5]) *Dictionaire d'Archéologie chrêt. et de Liturgie.* I/1 (Paris 1907) 967. Cf. Lebrun, *Explication des céremonies de la messe II* (Liège 1777) 576.

[6]) *Rerum liturgicarum* l. II. cap. XVI. 681 f.

Digitized by Google

die Einheit wieder her.[1]) Hätte aber dieses Schisma die Einführung des *dona nobis pacem* veranlaßt, so würde sich Innocenz III., der etwa 50 Jahre nachher schon Kardinal war, kaum so unbestimmt darüber ausgedrückt haben, wie er es tatsächlich tut.

Was ist also von der Begründung Innocenz' III.[2]) zu halten, die von Durandus[3]) so ziemlich wörtlich übernommen wurde? Innocenz III. erwähnt die *consuetudo antiqua scholae cantorum,* die zu seiner Zeit außer in der Laterankirche auch in mehreren anderen *(pluribus)* eingehalten werde, wonach dreimal *miserere nobis* gesungen werde. Nachdem er dafür mehrere allegorisierende Gründe erwähnt hat, fährt er fort: *„Postmodum autem multis et variis adversitatibus et terroribus Ecclesiae ingruentibus, coepit ad Dominum clamare de tribulatione: „dona nobis pacem" et ut clamor eius facilius audiretur, in ipsa duxit immolationis hora clamandum."* Diese Änderung rechtfertigt er durch den Hinweis auf das Alte Testament, speziell Joel II., wo auch auf ein zweimaliges *„Parce Domine"* an dritter Stelle folge: *„ne des haereditatem tuam in opprobrium".* Im *Agnus Dei* — erklärt er weiter — beziehe sich das erste *miserere* auf die Seele, das zweite auf den Leib, das *dona* auf beides, *ut habeamus pacem pectoris spiritualem et pacem corporis temporalem.*

Schon durch diese letzte Erklärung verläßt er diejenige, welche von seiner historischen Begründung gefordert würde.

Durandus sieht im *„dona nobis pacem"* nach dem dreimaligen *Agnus* ein Zeichen *quod ex benevolentia Trinitatis agnus missus est,* und daraus, daß viele Priester die Hände dabei am Altare ruhen lassen, schließt er, *quod ipsam misericordiam et pacem coelestem pro populo petunt, non autem terrenam, quod in manuum dispositione significatur*; die Bitte um Frieden ist deshalb am Schlusse, weil Gott niemanden den Frieden gibt, dessen er sich nicht zuerst erbarmt.

Es hat also weder bei Innocenz III. noch bei Durandus die historische Begründung einen nachhaltigen Einfluß auf die Erklärung; und sie ist dazu noch viel zu allgemein: *„multis et variis adversitatibus et terroribus Ecclesiae ingruentibus."* Eine so genau umgrenzte Änderung hätte nur durch eine ganz bestimmte Notlage hervorgerufen werden können. Ferner bietet keine Not einen hinreichenden Grund, ein schon vorhandenes Gebet zu ändern; es hätte ja irgend ein neuer Zusatz mit Beibehaltung der schon eingebürgerten Gebetsformen viel wirksamer auf die herrschende Not hingewiesen. Endlich hätte die durch die Not veranlaßte Bitte gewiß ganz deutlich auf das zu erflehende Gut hingewiesen. Der erbetene Friede an dieser Stelle aber muß im Zusammenhange mit den vorausgehenden und folgenden Gebeten und Zeremonien notwendig im gleichen Sinne verstanden werden wie *pax* im: *„Pax Domini sit semper vobiscum",* beim Friedenkusse: *„Pax tecum"* und im Gebete: *„Domine Jesu Christe, qui dixisti Apostolis tuis: Pacem relinquo vobis . . . ."*

Die Stellung des *dona nobis pacem . . .* im ganzen Zusammenhange ist also für seine Bedeutung entscheidend und daraus muß der Grund seiner Einführung erschlossen werden. Ursprünglich folgte sofort auf das *Pax Domini sit semper vobiscum* der Friedenskuß. Das *Agnus Dei* ging als Gesang während der Brotbrechung dem *Pax Domini* voraus. Nach dem im Jahre 1570 von Pius V. herausgegebenen offiziellen Missale folgte auf das *Pax ✠ Domini* das *Agnus Dei,* dann die Oration *Domine Jesu Christe* und schließlich der Friedenskuß; darauf noch die Orationen vor der Kommunion.

Die Umstellung des *Agnus Dei* nach *Pax ✠ Domini* ist veranlaßt durch die Verkürzung der Zeremonie des Brotbrechens. In die gleiche Zeit fällt die Entwick-

[1]) Cf. Mühlbacher, Die streitige Papstwahl des Jahres 1130. (Innsbruck, 1876.)
[2]) *De sacro altaris mysterio lib. VI. cap. IV.* (Migne PL 217, 908).
[3]) *Rationale L. IV. cap. LII.* (Lugduni 1592) 379.

Digitized by Google

lung des Sacramentars zum Vollmissale [1]) und die damit zusammenhängende Einführung, daß der Priester die vom Chor gesungenen Teile für sich rezitiert. Ferner treten um dieselbe Zeit (vom XI. Jahrhundert an) zwischen *Pax ✠ Domini* und Kommunion neue Orationen, die erst durch Pius V. 1570 vollkommen einheitlich für alle Kirchen des römischen Ritus gestaltet wurden.

Während der Micrologus das Friedensgebet noch nicht kennt, sondern in der ihm bekannten Liturgie gleich auf *Pax ✠ Domini* der Friedenskuß folgt, enthalten bereits einige Handschriften des XI. Jahrhunderts das Gebet. [2]) In einem Minoritenmissale aus dem XIII. Jahrhundert folgt auf das Gebet zur *Commixtio* die Rubrik: *„Hic dicitur tribus vicibus: Agnus Dei"* und dann: *„Ad pacem osculando altare dicit inclinatus hanc orationem: Domine Jesu Christe"* das jetzige Friedensgebet; darauf der Friedenskuß. [3]) Dieselbe Anordnung hat ein Minoritenmissale aus dem XIII./XIV. Jahrhundert. [4]) In manchen Kirchen, z. B. bei den Kamaldulensern spricht im XII. und XIII. Jahrhundert der Priester zuerst *Agnus Dei;* erst darauf folgt die *commixtio* und schließlich das Friedensgebet mit dem Friedenskuß. [5]) In einer Veroneser Handschrift (s. XII) folgt ebenfalls die *commixtio* erst nach dem *Agnus*; darauf aber sofort der Friedenskuß ohne vorhergehendes Friedensgebet. [6]) Der Zusatz *dona nobis* wird in allen diesen Fällen nicht erwähnt. Er scheint sich vielmehr nur dort einzubürgern, wo das *Agnus* vom Priester nach dem *Pax ✠ Domini* und vor dem Friedenkuß gebetet wird. Bildete so das *Agnus* und die vorhergehende *commixtio* eine größere Unterbrechung zwischen *Pax ✠ Domini* und Friedenskuß, so deutete doch der Zusatz *dona nobis pacem* und das folgende Friedensgebet zur Genüge die Verbindung zwischen beiden an. Daraus folgt, daß der im *dona nobis* erflehte Friede derselbe sei, wie der im *Pax ✠ Domini* gewünschte und im Friedenskuß symbolisierte; also nicht der durch eine äußere Not der Kirche gestörte ist gemeint, sondern jener in jeder Not ungetrübte Friede Christi, von dem er sagte: *„pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis"* (Friedensgebet). Nur so erklärt es sich, daß noch zur Zeit des Durandus [7]) am Gründonnerstage dreimal *miserere nobis* gebetet wurde, weil eben an diesem Tage kein Friedenskuß gegeben wurde. Der Friede der Kirche aber hätte an diesem Tage ebensogut erfleht werden müssen, wie an jedem andern. Wenn im Friedensgebet vom Frieden der Kirche die Rede ist, so ist auch hier nicht an erster Stelle der äußere Friede gemeint, sondern der im folgenden Kuß symbolisierte. Das Gebet ist nur eine Bitte auf Grund der alten Formel: *„Pax Christi et ecclesiae* [8]) *dei habundet in cordibus nostris (vestris)."* [9]) Jedoch ist dabei der Gedanke an den äußeren Frieden nicht ausgeschlossen; die Formel: *„ecclesiam coadunare"* erinnert an das Gebet zu Beginn des Kanons und folglich auch an den Frieden, der dort gemeint ist; und das ist der äußere nicht weniger als der innere übernatürliche Herzensfriede. Auch die Auffassung bei Innocenz III. und Durandus zeigt, daß der Klerus im XIII./XIV. Jahrhundert beim *dona nobis pacem* nicht weniger an den äußeren als den inneren Frieden dachte. Die Verbindung dieses Gedankens mit dem *dona* mag wohl schon auf frühere Zeiten zurückgehen. Denn gerade das XI./XII. Jahrhundert war eine Zeit allgemeiner Sehnsucht nach Frieden. In das Gebet um Frieden mischte sich der Ruf der Glocken im *Pacem*-Läuten [10]) und verkündete laut, was manche Glocke einem Wahlspruch gleich als Inschrift trug: *„O Rex gloriae Christe, Veni in pace!* O König der Herrlichkeit, Christus, komm in Frieden! [11])

[1]) Ebner, 360. [2]) Cf. Thalhofer V., Handbuch der kathol. Liturgik. II. § 37 (Freiburg, 1893) 279 f.
[3]) Ebner, 317. [4]) Ebner, 351. [5]) Ebner, 295/7. [6]) Ebner 307.
[7]) *Rationale L. IV. cap. LII.* 379. [8]) Ebner, 307.
[9]) Cf. Franz, A., Die Messe im deutschen Mittelalter (Freiburg 1902) 587.
[10]) Rocca, A., *Comment. de campanis. (Thesaur. pontif. antiqu.* Rom, 1745 I. 186 f.)
[11]) Schubart, Fr., Die Glocken im Herzogtum Anhalt (Dessau, 1896) Anhang.

Digitized by Google

:: Pius X. und die Kirchenmusik ::

Vortrag, gehalten von dem Direktor des Kgl. Konservatoriums in Brüssel, Edgar Tinel,[1]) für die *Musica sacra* aus dem Französischen übersetzt von M. Wittwer-Regensburg

(Fortsetzung)

Ist nun auch der musikalische Ausdruck des allgemeinen religiösen Gefühls nicht mehr identisch mit dem Stile Palestrinas, seine Quelle müssen wir immer dort suchen, die geheiligte Quelle der Tradition. Die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts akzeptierte alle Grundsätze, die sich daraus ableiten lassen, erweiterte sie und gab ihnen eine bis dahin ungeahnte Anwendung. Mit einem reinen und ungezwungenen tonalen Gefühl machte man sich von den leeren und schwankenden Wendungen des mittelalterlichen Harmoniesystems frei, und in beinahe ungestümer Eile brach die neue Kunst die drückenden Fesseln, um sich zur Freiheit durchzuringen. Jetzt feiert das Musikdrama seine Geburt und mit ihm der Instrumentalstil. Aus der fruchtbaren Vereinigung dieser beiden Elemente, der menschlichen Stimme und des Orchesters, ging eine Reihe von neuen Auffassungen hervor, deren erster vollständiger Ausdruck auf dem Gebiete der religiösen Musik die Kirchenkantate war, die ihrerseits wieder der Passion das Leben schenkte. Hier kamen die Elemente des religiösen Stils zur höchsten Entfaltung. Jetzt sollte auch der Mann kommen, der sich diese Elemente zu eigen machte und dessen allmächtiges Genie, aus geheimnisvollen Kräften der Natur hervorgegangen, jene staunenswerten Schöpfungen entstehen ließ wie die Matthäuspassion und die Hohe Messe in *H*-moll. Die Macht der religiösen Musik war damit auf unabsehbare Zeit begründet worden und der universale musikalische Stil hatte das Licht der Welt erblickt.

Gewiß, der Stil Johann Sebastian Bachs ist universell. Kein Meister ist seit dem erhabenen Kantor erstanden, der diesem Stile nicht etwas zu verdanken hätte. War er schon die wunderbare Quelle, aus welcher der Reihe nach ein Haydn, Mozart, Beethoven, ja selbst ein Wagner schöpften, so pulsiert in Bachs Werken heute noch, nach 150 Jahren, frisches, warmes Leben. Die Tyrannei der Mode hat es nicht vermocht, ihn zu entthronen; und wie er sozusagen das ganze Mark der Musik der Vergangenheit in sich aufgenommen hat, so enthält er auch das ganze Wesen der Musik von heute, und wahrscheinlich wird er die Achse bleiben, um die sich die Spirale der zukünftigen Entwicklung drehen wird, ob in aufsteigender Linie oder — was wahrscheinlicher ist — in absteigender.

Sie werden es vielleicht etwas kühn finden, wenn ich sage: auf keinem anderen Kunstgebiet existiert ein Denkmal, wie das gigantische Werk Bachs, das so vollkommen alles umschließt, was je Menschengeist an Kühnem, Vollendetem, Höchstem ersonnen hat.

* * *

Man könnte mir übrigens mit gutem Recht entgegenhalten, daß Bach kaum eine Musik geschrieben hat, die der katholischen Liturgie völlig gerecht wird, vor allem aber, daß seine Hohe Messe über die zulässige Grenze der Zeitdauer, selbst eines feierlichen Hochamtes, hinausgeht.

In der Tat, so tief religiös der Stil des Meisters ist, und so sehr und vollkommen er auch dem allgemeinen Gefühl der Frömmigkeit entspricht, ebenso falsch wäre es, zu behaupten, daß die musikalische Form seiner Kirchenkompositionen mit den liturgischen Akten des katholischen Kultus in irgendwelcher Beziehung steht; dazu fehlt ihr eben das, was man in der Ästhetik *„rapport de convenance"* nennt. Zur Zeit Bachs war die musikalische Form noch Alleinherrscherin. Nicht die Worte bestimmten die Umrisse

[1]) Vergl. *Musica sacra*, 44. Jahrg. 1911, Nr. 4 und 43. Jahrg. 1910, Nr. 12.

Digitized by Google

der musikalischen Form, sondern letztere schlossen eben jene ein, manchmal auf Kosten der Logik. Daher auch die langweiligen Textwiederholungen, welche durch das kontrapunktische System der Imitation bis zu den äußersten Konsequenzen geführt, so beliebt waren.

Nehmen wir einmal zum Beispiel das *Sanctus* der Messe in *H*-moll her, dieses gewaltige Phänomen am musikalischen Himmel. Wird uns schon beim bloßen Lesen ganz schwindlig, so zaubert uns das Anhören derselben die strahlende apokalyptische Vision des unermeßlichen Himmels vor Augen, wo die Chöre der Engel, der Cherubim und Seraphim auf- und niederwogen und die Majestät des Allerhöchsten mit ihrem ewigen Lobgesange, dem dreimal Heilig, verkünden.[1]) Ja das religiöse Gefühl, das der Situation entspricht, ist hier auf eine so unvergleichliche Weise ausgedrückt, daß das Stück riesenhaft über die liturgische Handlung selbst, die es begleiten soll, hinauswächst. Auf ganze sechzehn Worte kommen nicht weniger als 316 Takte.

Aber setzen wir einmal voraus, Bach hätte sich mit den rituellen Vorschriften des katholischen Gottesdienstes befreunden können, ist es dann vielleicht unwahrscheinlich, wenn man annimmt, seinem allmächtigen Genie wären neue Formen entsprungen, Formen, die den liturgischen Vorschriften genau entsprochen hätten, mit Beschränkung der Zeitdauer für den Gesang? Dann hätten wir vielleicht ein für allemal die bestimmten Normen einer gottesdienstlichen Komposition. Würde Bach, der Richard Wagner um ein und ein halbes Jahrhundert voranging, dann nicht das geistreiche Wort gefunden haben, das der große Reformator des Musikdramas der reuigen Kundry in den Mund legt: „dienen", das Wort, das die eifrige Exegese sofort aufgegriffen und zum Zentrum der Wagnerischen Revolution gemacht hat? „Dienen"! das heißt die Musik im Dienste des Wortes, das heißt die Bedeutung desselben oder der Gedanke — bestimmt den Umfang und die Konturen der Musik, kurz, die musikalische Form.

Es gibt keine subalterne Kunst. Jedes Kunstwerk muß einer ausgesprochenen Bestimmung entsprechen und je näher es diesem Ziele kommt, um so würdiger und herrlicher wird es sein.

* * *

Das ist also meine Überzeugung, daß der liturgische Musikstil der Zukunft, der von Pius X. vorausgesehene „universelle Stil", von Bach kommt.

Wenn man mir entgegenhält, daß Bach Protestant war, so erwidere ich, daß dieser Einwand sich nicht ernstlich aufrechterhalten läßt, da die Musik des großen Kantors ebensowenig als Ausdruck einer philosophischen und theologischen Lehre dargestellt werden kann, wie die Musik Palestrinas. Eine konfessionelle Musik gibt es nun einmal nicht. René de Récy hat über diesen Punkt sehr richtig bemerkt: „Es hieße Bach verkleinern, wollte man ihn für eine religiöse Genossenschaft in Anspruch nehmen."[2])

Wie soll nun diese Entwicklung sich vollziehen? Ich weiß dafür weder ein empirisches Rezept zu geben, noch ein pädagogisches System vorzuschlagen. Der aufmerksame Beobachter wird aber vielleicht schon bei einigen Fortschrittsmusikern bemerkt haben, daß sie der modernen Sprache Bachs viel mehr Geschmack abgewinnen als der ehrwürdigen Palestrinas; sie haben damit, vielleicht ohne es besonders zu beabsichtigen, den Grund zu einem liturgischen Repertorium gelegt, dessen Stil offenbare Verwandtschaft mit demjenigen des berühmten Kantors hat. Bei diesem Versuche, der die allgemeine Sympathie für sich hat, wird es ohne jeden Zweifel nicht bleiben. Wenn die Neuerer auch noch in der Periode des Suchens sind, so brauchen sie sich dadurch nicht entmutigen lassen. Der Stil Palestrinas selbst ging aus Versuchen hervor, aus Versuchen, die Jahrhunderte lang gedauert haben.

Ich weiß, daß der Vergleich hinkt und daß wir von dem erstrebten Ziele bis jetzt noch himmelweit entfernt sind; es handelt sich nicht vom Besonderen auszugehen und

[1]) Cf. Apoc., IV und V.
[2]) *Revue des Deux Mondes*, 15. Nov. 1885.

Digitized by Google

mit Induktion fortzufahren, sondern im Gegenteil auf den allgemeinen Kenntnissen zu fußen und den Weg mittelst Deduktion zu suchen. Die Ausführung ist dann wesentlich leichter und das Ziel viel eher zu erreichen. Gounod sagt einmal: „Wenn auch durch eine unwahrscheinliche Katastrophe alle nach Bach geschaffene Musik verschwinden sollte, der belebende und schöpferische Hauch des sächsischen Meisters allein sei imstande, sie wieder erstehen zu lassen. So paradox das klingt, so ist dieser Ausspruch doch ebenso wahr, als es nur irgend eine menschliche Wahrheit sein kann. Bach ist kein Musiker, er ist die Musik selbst".[1])

* * *

Studieren wir also Bach, lassen wir ihn in Fleisch und Blut übergehen und mehr noch: hacken wir unseren Kontrapunkt um. Seien wir gute Techniker; vertiefen wir die Geheimnisse des Handwerks; üben wir es als unermüdliche und geduldige Arbeiter aus, ohne nach Originalität zu haschen. „Wo alles unabhängig ist, gibt es keinen Herrscher," lautet ein Ausspruch Bossuets, den Chateaubriand in seiner majestätischen Sprache stolz ein niederschmetterndes Axiom nennt.[2]) Hat uns Bach, der allmächtige Bach, als Mensch nicht ein hinreißendes Beispiel rührendster Bescheidenheit gegeben, er, der unbewußte Schöpfer von Wundern, der sein ganzes Leben lang bei französischen und italienischen Meistern sowohl, als auch bei deutschen in die Schule ging?

Bach war ein rastloser Arbeiter. Er hat sich ohne einen Hintergedanken, ohne berechnenden Stolz zu hegen, dem allgemeinen Gesetz der Arbeit unterworfen. Niemand ist mit seinen Gedanken so bei der Aufgabe gewesen wie er, und wir dürfen glauben, daß niemand seine tägliche Arbeit mit mehr Herzenseinfalt und ruhigerer, innerer Freude vollbracht hat. Deshalb hat Gott auch seine Arbeit gesegnet und der Name des göttlichen Kantors wird in den Herzen der Menschen seinen Ehrenplatz haben, solange auf Erden noch ein Herz schlägt für Musik.

Zum ersten Mai

Aus dem langen Winterschlafe ist die Erde froh erstanden,
Und des Frühlings zarte Finger Blumen um die Stirn ihr wanden.
Angetan mit grünem Kleide in dem Schmuck erneuter Jugend,
Lächelt unterm Blumenkranze sie als keusches Bild der Tugend.
Jungfrau mit dem holden Kinde in des Maies frischen Blüten,
Woll' mein Herz mit Gnaden schmücken und vor Sünde es behüten!

* * *

Unversehrte, reine Erde, aufgewacht am Maienmorgen,
Von dem Tau der Nacht befeuchtet und die Stirn noch frei von Sorgen,
Sinkst du hin im Brautgewande freudig zu Marias Füssen,
Um mit deinen schönsten Blumen die Jungfräuliche zu grüßen:
Jungfrau mit dem holden Kinde in des Maies frischen Blüten,
Woll' mein Herz mit Gnaden schmücken und vor Sünde es behüten!

W. von Born

[1]) Edgar Tinel, *La Musique figurée à l'église, Paris (au Bureau d'édition de la Schola Cantorum, 269, rue Saint-Jaques) 1902.*

[2]) *Sur la Législation primitive du vicomte de Bonald.*

Digitized by Google

Der Kirchenmusiker, ein Künstler

: Von Alfred Gebauer, Seminar- und Musiklehrer in Liegnitz :

Motto: „Willst Gutes du und Schönes schaffen,
Das lebensvoll das Leben mehre,
Mußt du dich ernst zusammenraffen,
Und darfst nicht scheu'n der Arbeit Schwere.
Da hilft kein Schwärmen bloß und Hoffen,
Kein Traum von künftiger Entfaltung;
Nein, ringen mußt du mit den Stoffen,
Und stark sie zwingen zur Gestaltung."
(Julius Hammer.)

„Kirchenmusik zu fördern, das ist eine Kunst," so sagte mir letzthin ein lieber Freund, ein begeisterter Kantor, als er soeben mit einigen Sängerinnen und Sängern scharf ins Gericht gegangen war. So unrecht hat der Mann nicht; es liegt zweifelsohne eine tiefe Wahrheit darin.

Betrachten wir den Werdegang unserer großen Kirchenmusiker! Wieviel angestrengtes, eifriges Studium erforderte es, ehe sie soviel Technik und Fertigkeiten ihres Faches besaßen, um solch Bedeutendes uns zu hinterlassen. Hat es die Idee allein gemacht? Nein, die Ausführung dieser schaffte uns das Kunstwerk. Auch jeder Kirchenmusiker muß ernstlich bestrebt sein, sich zuerst das Handwerksmäßige, das seiner Kunst eigen ist, anzueignen. Was ist nun das Handwerksmäßige seines Berufes? Es ist die Methode, die ihm im Seminar, in der Kirchenmusikschule gelehrt wird. Wie ein Maler nach guten Vorbildern malen lernt, wie er die Werke großer Meister eingehend studiert und sie kopiert, so muß sich der angehende Kirchenmusiker nach Vorbildern, nach Meistern in der Kirchenmusik richten, ihr Tun beobachten, ihnen so manches „abgucken", ihnen es nachzumachen versuchen. „Ein Unze guten Beispiels gilt mehr als hundert Pfund Worte." Erst nach Jahren emanzipiert sich der Kunstjünger von seinem Meister, er läßt seine eigene künstlerische Auffassung durchblicken, überträgt sie ins Praktische. Seine ganze Künstlerpersönlichkeit tritt immer mehr in den Vordergrund, bis er uns endlich, nur zu oft erst im reiferen Mannesalter, als Meister seiner Kunst begegnet. Nun schafft er selbständig, selbsttätig, vollkommen unabhängig von der gelernten Technik. Soll nun der Kirchenmusiker vom Handwerk zur Kunst fortschreiten, dann ist es eigene Angelegenheit eines jeden Anfängers in der Kunst, von seinem Lehrer, von älteren, erfahrenen Kollegen zu lernen, erst später selbständiger zu werden versuchen. „Erfahrung kommt erst mit der Zeit." „Es fällt kein Meister vom Himmel." Treffend sagt Geibel: „Am guten Alten in Treue halten, am kräft'gen Neuen wird niemand gereuen."

Es ist notwendig, daß der ausübende Künstler genaue Materialkenntnis besitzt. Beim Kirchenmusiker ist es ebenso; nur dann wird er künstlerisch wirken können, wenn er den Übungsstoff in der rechten Weise beherrscht, tief in die Schönheiten des an die Sänger noch heranzubringenden Stoffes eingedrungen ist. An und für sich ist Proben, Üben keine Kunst, aber es wird durch die Persönlichkeit des Kirchenmusikers dazu. Wie der Feldherr seinen Plan macht, der Künstler jedes Werk erst in der Seele sieht, das er auf die Leinwand zaubern will, das aus dem harten Steine herauswachsen soll, so muß sich jeder Kirchenmusiker seines Spieles in jeder Übungsstunde wohl bewußt sein, muß rastlos, nie ermüdend dem Ziele zusteuern, alle Seitensprünge vermeiden. „Das Wichtige bedenkt man nie genug." Beim Schaffen eines Kunstwerkes achtet der Künstler auch stets auf das ihm zu Gebote stehende Material, er arbeitet anders im weichen Marmor als in der harten Bronze, anders mit Öl als mit Pastellfarben. Auch dem Kirchenmusiker wird jede Art von Material vorgeführt. Mit einem Blick erkennt der werdende Künstler die Art und Verwendbarkeit seiner neueintretenden Sänger, richtet seine Tätigkeit danach ein. Jedes Chormitglied muß der Dirigent berücksichtigen, die Eigenheiten des einzelnen zu erforschen suchen. Nach ihrem Wesen richtet er die Probe

Digitized by Google

ein. Er muß unbedingt dem Individuellen entsprechen, die Fassungsgabe und Bildungsstufe seiner Sänger beim Üben berücksichtigen, will er auch aus schlechtem Holz etwas Gutes schnitzen, will er ein wahrer Künstler sein. Eine Norm läßt sich in diesem Punkte freilich nicht aufstellen, kurz — es zeigt sich in der richtig getroffenen Behandlung der begabteren, der schneller fassenden, der langsamer aufnehmenden, der gründlicher übenden Choristen die ganze Eigenart einer freischaffenden künstlerischen Persönlichkeit.

Stets hat der Kirchenmusiker seine Übungsstunden so zu gestalten, daß er als Künstler dasteht. Er muß eine künstlerische Lehrperson darstellen! Allseitig sei er seinen Sängern geistig überlegen und bewahre eine ernste, geziemende Haltung, mit „ganzer Seele" sei er selbst bei der jedesmaligen Probe. Als echter Künstler gestalte er seine Proben zweckmäßig. Nur keine Überladung des Stoffes! Die Methode muß gut sein. Je lebendiger und anschaulicher das Proben ist, je mehr er dem Gegenstande eine neue, interessante Seite abgewinnen kann, alle Sängerinnen und Sänger heranzuziehen versteht, desto aufmerksamer lauschen sie seiner Kunst. Er sorge, will er als Künstler gelten, für angenehmen Wechsel der einzelnen zu studierenden Werke, nur keine Ermüdung in der Übungsstunde. Ohne geregelte Disziplin, ohne Ordnung in den Proben und bei den Aufführungen keine gediegene Aufmerksamkeit, eine Forderung, die entschieden an erster Stelle steht. Als Künstler wird er den einzuübenden Stoff für jede Stunde gehörig beschneiden, vor allem gliedern. Was er gibt, muß klar und verständlich sein; denn „was man nicht versteht, besitzt man nicht". (Goethe.) Künstlerisch werden die Proben dann sein, wenn für den zu studierenden Gegenstand lebhaftes Interesse seitens der Chorsänger geweckt wird. Was langweilt, gleichgültig ist, geht schwer in den Kopf. „Lust und Liebe zu einem Dinge machen Mühe und Arbeit geringe." Bei der Wiederholung zeige er praktisches Kunstverständnis — kurz, bei der Probe kommen die künstlerischen Fähigkeiten des Dirigenten richtig zur Geltung. Hier zeigt er seine ganze Größe. Wenn der Dirigent den Geist eines Stückes nicht versteht, den Sängern nicht alles in den Proben begreiflich macht, wo bleibt da das Künstlerische? Kommt da eine gelungene Aufführung heraus? *„Ut nescientibus fiat cognita, scientibus tamen non sit onerosa."* (Heil. Gregor.) Die Kirchenmusik ist für alle, alle soll sie erheben, auf alle einwirken, alle erbauen, die Gebildeten und Ungebildeten. Die Gegenwart stellt große, ja die am allerschwersten zu erfüllenden Anforderungen. Und wenn ich daraus folgere, daß das Komponieren für die Kirche eine der allerschwersten Aufgaben ist, nicht etwa eine solche, die der nächstbeste, der die musikalische Technik kennt, lösen kann — und sich dann auch Künstler nennt — so geschieht dies nur nebenbei. Die Hauptsache ist: Ein Werk für die Kirche, das also Geist und Ausdruck haben soll, fordert: daß dieser Geist und Ausdruck erklärt, ja gleichsam handgreiflich gemacht, d. h. so deutlich erläutert werde, daß es jedem einleuchten muß. Handwerksmäßig würde es sein, wenn alles glatt gesungen würde, mit einiger Eleganz; erst Ausdruck und Geist im Vortrage geben der Darbietung ein künstlerisches Gepräge. — Der richtige Gradmesser eines Künstlers als Dirigenten bleibt und ist das Finden des richtigen Tempos; es gibt so recht Aufschluß über den Geist des kirchlichen Tonstückes, und umgekehrt, wer den Geist eines Tonwerkes erfaßt hat, dem ist *ipso facto* auch das richtige Tempo gegeben. Geist und Tempo eines Tonstückes werden in einem und denselben Verstandsakte gefunden. Langjährige Übung, Suchen und Denken, also Talent und Fleiß wirken zusammen — zu einem Künstler, der stets mit Sicherheit die Tempi bestimmen kann. — Nichts zeigt die Vernachlässigung eines Kirchenchores mehr, als der Mangel des *„Piano"* im Gesange; wirkt doch gerade das *„p"* und *„pp"* so geistig, vergeistigend, geradezu künstlerisch. Das *„f"* und *„ff"* gilt mehr den Nerven, dem Gefühl. Das *„p"* eines Chores ist die ganze Schönheit, die beste Empfehlung; keine einzelne Konzertsängerin kann mit ihrem *„p"* diese Schönheit ersetzen. Es gibt so manche Dirigenten, welche glauben, wenn man die „Alten Meister" fein nuanciere, so zerstöre man ihren Charakter. Freilich, die extremsten Stärkegrade ohne Grund bloß des Effektes und der Abwechslung halber einzuführen, ist tadelnswert; alles Grelle muß vermieden werden. Es sieht

Digitized by Google

geradezu handwerksmäßig aus, wollte man bloß herabsingen, schlimmer noch herabschreien. Fordern nicht diese Worte selbst Nuancen? Hierin kann sich Talent und Geist des Dirigenten im glänzendsten Lichte zeigen, der Kirchenmusiker sich als Künstler präsentieren.

Bei der Auswahl der Kirchenmusikalien, eine der wichtigsten Aufgaben eines Chordirigenten, betätige sich die „Kunst" und vor allem das praktische Kunstinteresse. Er wähle, was kunstvoll, liturgisch, populär und effektvoll erhaben zugleich ist. Es ist absolut nicht alles getan, wenn man polyphone Werke, selbst der alten Meister, produziert; auch sie haben oft Schwächeres geschrieben, auch bei ihnen ist oft eine strenge Sichtung nötig. Ist der Chor schwach besetzt, so nehme man lieber mehr homophone Werke. Nie wähle man Werke, denen die Sänger nicht gewachsen sind. Gewiß, jeder muß mit der Zeit an die Chorsänger etwas höhere Aufgaben stellen, möglichst Abwechslung im Repertoire bieten; man darf nicht bei einer bestimmten Zahl von Messen (etwa 6—8) stehen bleiben, doch hüte man sich vor Übertreibung, überschätze nie seinen Chor. Bei der rechten Auswahl berücksichtige man auch den Stimmumfang der Sänger, besonders bei Knabenchören. „Ach, wenige begreifen, was für ein Künstler ein Kirchenmusiker sein muß, um gut und praktisch zu sein."

Ein künstlerischer Dirigent muß sich beim Dirigieren ganz entschieden aller übertriebenen ungewöhnlichen Gesten enthalten. Es ist ja erklärlich, daß er beim *„p"* und beim *„pp"* ruhiger taktiert, beim *„f"* weiter ausschlägt, beim *„sf"* dem Taktstock einen Druck gibt, daß seine Mienen ein Spiegel der ihn umtönenden Klangwelt, beim *„p"* anders als beim *„f"* sich zeigen. Das ist natürlich und was natürlich ist, kann niemand auffallen. Um ein triviales Wort zu gebrauchen, es geht einem Dirigenten wie einem Kegelschieber. Beiden ist es unmöglich, wie leblose Statuen den Wirkungen ihrer Tätigkeit zuzusehen ohne Gesten, ja noch mehr, ohne Leidenschaft im besten Sinne der Worte. Ein Dirigent, dessen Augen und Mienen nicht zürnen können, daß alle Mitwirkenden Schrecken befällt, dessen Worte nicht einschneiden, daß einem selbst ein Versehen sehr unangenehm ist, in dessen Mienen und Handbewegung nicht der gewollte Ausdruck sich manifestiert, ein Dirigent ohne Gesten ist kein Dirigent, sondern ein Automat, ein lebendiges Metronom, und so wenig sein Gesicht Ausdruck zeigt, so wenig wird das von ihm dirigierte Stück Ausdruck erhalten. Aber *„est modus in rebus sunt certi denique fines"*. Zum Lächerlichen führt jede Übertreibung, stört die Sänger, zur Beherrschung des Chores macht sie unfähig, hindert den treffenden Ausdruck. **Jeder Chor ist die Photographie des Dirigenten.** Steifer Chor — steifer Dirigent. Unter toter Direktion wird alles tot. Eine übertriebene Direktionsweise übertreibt alle Musikeffekte, verdirbt also mehr oder weniger. Will der Dirigent Künstler werden und bleiben, dann nenne er vor allem die Tugend der „Selbstbeherrschung" sein eigen und gebe seinem Chore eine gute Aufstellung, so daß alle Augen auf ihn, den Steuermann, gerichtet sein können und müssen. Wenn ich einen Chor sehe, von welchem nicht ein jeder dem Dirigenten scharf ins Auge sieht, so ist mein Urteil meist schon im voraus entschieden. Es kann dann bloß von mechanischem Einpaucken die Rede sein, es geht, wie's geht. Treffend sagt Berlioz: „Ein Chor, der nicht auf den Dirigenten blickt, hat überhaupt keinen." Wo der Dirigent ein Künstler ist, da werden es auch, freilich in sehr beschränktem Maße, meist seine Sänger werden; mindestens werden sie Kunstfreunde, die sich gern und freudig der „Kunst der *Musica sacra*" hingeben. Nur der Künstler kann Künstler bilden, wenigstens seinen Jüngern das Wesen der wahren Kunst offenbaren, so daß sie imstande sind, das Wahre vom Falschen zu trennen. Bloß in Gesellschaft eines Künstlers und unter seiner Anleitung erhalten allmählich die Chorsänger Sinn für diese hehre Kunst der Kirchenmusik.

Rastlos schreitet der Künstler vorwärts. Auch der Kirchenmusiker muß sich fortbilden. Dazu gehört auch das Lesen von geistreichen Schriften, besonders über Ästhetik in der Musik, von gediegenen älteren und neueren Werken. Nichts darf ihm fremd bleiben, was in sein Künstlerfach schlägt, da zu dem Auffassen von Ton-

Digitized by Google

werken eine ästhetische Bildung zur Läuterung seines Geschmackes unbedingt notwendig ist. Wenn auch eine feste Stellung den Kirchenmusiker vor Nahrungssorgen schützt, so ermüde er doch nie in seinem Streben, um keinen Stillstand in seiner Kunst herbeizuführen. Der Dirigent suche Umgang in höheren gebildeten Zirkeln, und es wird ihm bei einem edlen Streben gelingen, sich eine „soziale" Bildung anzueignen, damit er die unter seiner Direktion stehenden Sängerinnen, Sänger und Instrumentalisten so zu behandeln verstehe, daß diese den gebildeten Mann vor sich sehen, was ihm in vielen Fällen mehr Achtung einbringt, als seine Künstlergabe selbst verschaffen kann. Darum: „Halte Takt im Leben wie in der Kunst, o Dirigentenherz! Sei nicht einseitig in der Kunst; gehe mit der Zeit fort." (Schubert.)

Veranstaltet der Kirchenmusiker eine Aufführung, so entwickle er beim Entwurf des Konzertprogramms einen künstlerischen Geschmack. Zunächst wird er die Kräfte der Mitwirkenden in Anschlag bringen, daß er nichts „aufsetze", was die Fähigkeiten seines Chores übersteigt. Nur zu oft erlebt man es, daß gelegentlich von Festen Dirigent und Chor darin etwas suchen, Werke im Gotteshause und im Konzertsaal zur Aufführung zu bringen, denen die vorhandenen Kräfte nicht gewachsen sind, um das Publikum zu verblüffen, um zu imponieren, um so eine hohe Meinung von ihren Leistungen zu oktroyieren, wobei sie oft an ein Mißlingen nicht denken oder sich der Mißbilligung der Kunstsachverständigen aussetzen. Diese Manie herrscht besonders in kleinen Orten, welche gern den größeren alles nachäffen wollen, ohne die dazu gehörigen Kunstmittel zu besitzen. Besonders ist dies bei Tonstücken der Fall, welche eine ungewöhnliche Besetzung von Streichinstrumenten erfordern, wenn man auch einige fremde Kräfte hinzuzieht. Man blamiert sich lieber, ehe diese Großtuerei aufgegeben wird — der Kunst spricht damit der Dirigent geradezu Hohn. Als Künstler gebe er momöglich ein einheitliches (historisches) Programm: z. B. „Die Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts," „Die Entstehung des mehrstimmigen Chorgesanges in den ersten Jahrhunderten", „Palestrina und seine Zeit", „Die niederländischen Meister", „Franz Witt-Abend", „Kompositionen lebender Komponisten", „Schlesische Kirchenmusikkomponisten der Gegenwart", „Das 19. Jahrhundert in der Kirchenmusik", „Max Filke-Abend", usw., gleichviel, ob die Festaufführung im Gotteshause im Anschluß an eine liturgische Abendandacht oder in einem Konzertsaale stattfindet. Bei ersterer Art nehme man für diese nachfolgende Aufführung höchstens eine Stunde in Aussicht und bringe reiche Abwechslung hinein, um den gefeierten Komponisten oder die Zeitepoche vollauf zu würdigen. Die Konzertaufführung (öffentlich) nehme höchstens zwei Stunden in Anspruch, und man setze weltliche Kompositionen in größerer Zahl aufs Programm, bringe Abwechslung zwischen Solo- und Chorgesang, Stücke mit Instrumentalbegleitung und a cappella-Chöre oder Quartette aufs Programm. Auch auf das zuhörende Publikum muß in einer solchen Konzertaufführung entschieden Rücksicht genommen werden, besonders an kleinen Orten. Ebenso muß der Dirigent den Ort der Aufführung im Auge behalten. Das Programm sei niemals überladen, biete stets eine Steigerung der Darbietungen, bringe musikgeschichtliche kurze Notizen (über den Namen des Tondichters, Geburts- und Todesjahr desselben, Entstehungsjahr des Opus, wieviel Stimmen singen, Angabe, ob a cappella-Chor oder mit Begleitung). Noch so vieles läßt sich bei diesem Punkte sagen. Möge ein jeder Kirchenmusiker bei der Programmaufstellung als Motto vor Augen haben: „Das Wichtige bedenkt man nie genug." Eine gute Programmaufstellung ist eine Kunst.

Wenn im vorhergehenden so manches berührt worden ist, was der Kirchenmusiker wissen und ausüben muß, um den Ruf eines meisterhaften Dirigenten, eines Künstlers, sich anzueignen, so ist doch noch etwas zu erwähnen, was in seinem Wirkungskreise mehr oder weniger vorkommt, das ist die Begleitung eines Sängers, einer Sängerin oder eines Violinisten, Cellisten oder Flötisten am Pianoforte. Häufig kommt es in den Konzertprogrammen vor, daß neben Chorstücken Lieder mit Klavierbegleitung gesungen werden. Die Übernahme der Begleitung erfordert eine eigene Geschicklichkeit, besonders in bezug auf die Rücksichten, die dabei zu nehmen sind. Die Beherrschung der Technik

Digitized by Google

auf dem Pianoforte bedingt nicht zugleich die Fähigkeit, ein guter Begleiter zu sein. Mancher treffliche Klavierspieler ist nicht imstande eine Begleitung untadelhaft auszuführen, weil er nicht auf die Intentionen des Solosängers einzugehen sich bemüht. Selbstverleugnung muß der Begleiter üben können, sein Spiel ist nach gründlicher Einsicht und Geschicklichkeit stets unterordnend. Bereitwilligkeit und Gewandtheit, auf die Idee der Hauptperson ganz einzugehen, ja ihre Absichten voraus zu erraten, ihre Schwächen und Fehler zu verdecken, ihre Vorzüge hervorzuheben, das ist die Kunst des Begleitens, die erst dann dankenswert wird, wenn sie sich dem Hörer ganz zu verbergen weiß. Ihm darf kein Widerspruch oder gar Widerstreit der Ausübenden, kein Fehler, keine Verdeckung eines Fehlers merkbar werden; beides — Gesang und Begleitung — muß ihm wie aus einem Geist entgegentreten. Und andererseits darf die Begleitung nicht zur passiven lebensleeren Unterordnung herabsinken, sich der Begleiter aber nie willkürliche Änderungen in der begleitenden Stimme herausnehmen, er muß sich an das Original halten, wenn er sich und dem Solisten keine Niederlage bereiten will. Dem angehenden Künstler in der Kirchenmusik kann nur geraten werden, sich als guten, künstlerisch gebildeten Begleiter zu zeigen; denn Sänger und Sängerinnen vertrauen sich nur solchen an, von denen sie fest überzeugt sind, daß dieselben gut begleiten, ihrer Kunst einen herrlichen, passenden Rahmen verleihen.

Ein Kirchenmusiker, der solches zu bieten vermag, wird ein rechter Künstler sein. Er muß gelernt haben, eine Motette, Messe, Litanei, Vesper, Requiem usw. künstlerisch zu erfassen; er muß es verstehen in sein Orgelspiel, in seinen Gesang, kurz in jeden Gegenstand den Kunstgedankens hineinzutragen. Wenn er das Seminar, die Kirchenmusikschule, das Konservatorium verläßt, ist er noch lange nicht fertig. Wohl hat er ein gewisses Kunstverständnis, sich auch das Handwerksmäßige längst angeeignet, gute Vorbilder gesehen, aber die vollausgereifte Persönlichkeit fehlt ihm noch. Das Reifen und Wachsen bringt erst die Praxis; erst nach und nach schiebe er seine Eigenart in den Vordergrund. Dazu gehört aber fortgesetztes Studium. Sammlung des Geistes, reifliche Überlegung des zu studierenden Werkes sind die Vorbedingungen einer fruchtbringenden künstlerischen Tätigkeit. Daß dazu die gesamte Zeit und die ganze Kraft des Kirchenmusikers erforderlich ist, braucht wohl erst nicht besonders hervorgehoben zu werden. Wer sie in Nebenbeschäftigungen zersplittert, wird selten oder gar nie zum Genuß der Kirchenmusikkunst kommen; andererseits wird der, welcher so arbeitet, ebensolche Freude an seinem Berufe, seinen Erfolgen, seinen Sängern haben, wie sie der Künstler an seinem wohlgelungenen Kunstwerke hat. „Was man einmal ist, muß man ganz sein". Stets wird der so denkende Kirchenmusiker bei seinen Sängern Liebe zur *„Musica sacra"*, Freude am Schönen und Edlen, Lust zu weiterer Bildung, Achtung vor der Kunst der Kirchenmusik, Ehrfurcht vor dem strebsamen Dirigenten und gesittetes Betragen finden. Selbst des Lebens trübe Stunden werden nicht imstande sein, diesem oder jenem seiner kunstbegeisterten Chormitglieder den Genuß an der erbauenden Kirchenmusik zu rauben, zu vergällen, sondern dieselben werden stets dieser Kunst, die sie jahrelang gepflegt haben, eine schöne Seite abzugewinnen verstehen. Das ist künstlerisch; damit ist viel erreicht. Wahrhaft ein schönes Ziel — eine schwere Arbeit — ein hoher künstlerischer Beruf.

Digitized by Google

Die Messe am Schutzfeste des heiligen Joseph

(3. Sonntag nach Ostern)

Gott hat den heiligen Joseph zum Beschützer seines eingeborenen Sohnes und der jungfräulichen Gottesmutter auserwählt; als solcher wurde er auch von den Christgläubigen stets hoch in Ehren gehalten und eifrig angerufen, auf daß er dieses Schützeramt auch auf sie übertrage. Diese Verehrung des Heiligen fand besonderen Ausdruck durch ein eigenes Schutzfest, dessen Einführung vielleicht schon vor der des Josephsfestes (19. März) erfolgte; es wurde ehemals in einigen Gegenden am sechsten Sonntag nach Pfingsten gefeiert, bis Pius IX. dafür den dritten Sonntag nach Ostern festsetzte (1847) und es zu einem Feste *duplex 2. cl.* erhob. Seitdem der heilige Joseph als besonderer Patron der heiligen Kirche, des mystischen Leibes Christi erklärt (1870) und von Leo XIII. (1889) allen Ständen als Vorbild empfohlen wurde, hat dieses Fest an Bedeutung gewonnen und die Verehrung des großen Schutzheiligen eine große Ausdehnung genommen. Das Meßformular des Festes zeigt uns, daß wir nur bei Gott Schutz und Hilfe finden; diese werden uns aber durch die mächtige Fürsprache der Heiligen Gottes vermittelt.

Adjutor et protector noster est Dominus: Unser Helfer und Schirmer ist der Herr, — *in eo laetabitur cor nostrum:* in ihm erfreut sich unser Herz — *et in nomine sancto eius speravimus:* und auf seinen heiligen Namen hoffen wir. *Alleluja, alleluja. Qui regis Israel, intende:* Der du Israel leitest, höre, — *qui deducis velut ovem Joseph:* der du führest wie ein Schäflein Joseph. Gott hat Israel, das auserwählte Volk, gar wunderbar beschützt, und durch Jakobs Sohn Joseph, den er in seiner gütigen Vorsehung nach Ägypten führte, vor zeitlicher Hungersnot bewahrt. Auch der neutestamentliche Joseph kam, mit dem Kinde Jesu vor Herodes fliehend, nach Ägypten, um dort den Retter der Welt zu beschützen, der die ganze Menschheit vor dem geistigen Hungertode bewahren sollte. Wenn hier auch eine Parallele gezogen ist zwischen dem ägyptischen Joseph und dem Nährvater Jesu, so muß doch dieser Psalmvers vor allem aufgefaßt werden in seiner Stellung als Einleitung zum ganzen 79. Psalme, in welchem Gottes mächtiger, nie versagender Schutz besungen wird.

Die Worte des ersten Allelujaverses, die uns Erhörung und Schutz verheißen, können wir dem heiligen Joseph selbst in den Mund legen, er zeigt uns in ihnen die Macht seiner Fürbitte und seine Bereitwilligkeit uns zu helfen: *De quacumque tribulatione clamaverint ad me, exaudiam eos:* Aus welcher Trübsal nur immer sie zu mir rufen, ich werde sie erhören — *et ero protector eorum semper:* und ich werde ihr Schützer sein. Der zweite Allelujavers ist eine Bitte unsererseits um seinen Beistand in unserem Streben nach dem letzten Ziele durch ein reines Leben: *Fac nos innocuam, Joseph, decurrere vitam:* Mache, o Joseph, daß wir unser Leben schuldlos durchlaufen — *sitque tuo semper tuta patrocinio:* und es sei unter deinem Schutze allzeit sicher. So geleitet uns der große Heilige schützend und fürbittend durchs gefahrvolle irdische Leben zu einem guten und heiligen Lebensende und wird unser treuer Schutzpatron im Todesringen.

Die Antiphon zum Offertorium fordert die Kirche auf, Gott zu loben, ob des Schutzes, den er ihr auf Josephs Fürbitte gewährt hat und immer gewähren wird und ob der zahlreichen Schar von Kindern, die im Schatten der Kirche ruhen: *Lauda Jerusalem Dominum:* Lobe, Jerusalem, den Herrn, — *quoniam confortavit seras portarum tuarum:* denn gefestigt hat er die Riegel deiner Tore, — *benedixit filiis tuis in te:* gesegnet deine Kinder in dir. *Alleluja, alleluja.*

Der Communivers bringt jene Stelle aus dem Evangelium des Matthäus, welche, wie Schönen sagt, gewissermaßen als der „Adelsbrief" unseres heiligen Schutzpatrons anzusehen ist: *Jacob autem genuit Joseph, virum Mariae:* Jakob aber zeugte Joseph, den Mann Mariens, — *de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus:* von welcher geboren ward Jesus, der genannt wird Christus. *Alleluja.* Joseph, als der Pflegevater Jesu, ist auch der Brüder Jesu, der Kinder der Kirche, Schützer; wenn er von Gott gewürdigt ward, Jesu, seines Sohnes Schützer zu sein, wird er der geistigen Brüder Jesu nicht vergessen und ihnen seine Vatersorge liebevoll zuwenden.

Jägerndorf (Schlesien) P. A. Weiß, S. D. S.

Digitized by Google

Joseph Pilland †

Von Dr. Joseph Gmelch, Domkaplan in Eichstätt

In letzter Zeit hat der Todesengel in kirchenmusikalische Kreise schmerzliche ücken gerissen. Kaum hat man Haberl und Auer zur letzten Ruhe gebettet, öffnet sich as Grab schon wieder für eine bedeutende kirchenmusikalische Persönlichkeit, für den ber Bayerns Grenzen weit hinaus bekannten Kgl. Seminaroberlehrer und Komponisten oseph Pilland in Eichstätt. Am Charsamstag den 15. April abends 5 Uhr, als die locken der altehrwürdigen Bischofsstadt die Auferstehungsfeier einläuteten und ein von hm selbst vertontes Alleluja die weiten Räume der Peterskirche durchbrauste, legte er ich zum Todesschlafe nieder.

Joseph Pilland wurde geboren am 16. Januar 1853 zu Wenzenbach bei Stadtamhof. päterhin besuchte er die Präparandenschule zu Regensburg und absolvierte 1871 das ehrerseminar in Eichstätt. Nach mehrfachen Verwendungen im Volksschuldienste wurde r zum Seminarhilfslehrer ernannt, zuerst in Amberg und 1878 in Eichstätt. 1882 wurde r in letztgenannter Stadt zum Präparandenlehrer, 1890 zum Seminarlehrer und 1906 um Seminaroberlehrer befördert. Im März dieses Jahres anläßlich der 90. Geburtstagsfeier unseres geliebten Prinzregenten erhielt er das Verdienstkreuz mit der Krone des Ordens vom heiligen Michael. Leider konnte er dieses Verdienstkreuz nicht mehr tragen; denn er schleppte seit einigen Monaten an einem anderen Kreuz, an einer tückischen Magenkrankheit. Am Vorabend des Osterfestes entschlief er während einer Operation. Die schmerzliche Kunde verbreitete sich bald in der ganzen Stadt und erweckte allgemein Trauer und Teilnahme. Den offenkundigen Beweis dafür lieferte die ebenso zahlreiche als illustre Trauerversammlung, die am Osterdienstag nachmittags ½3 Uhr im Eichstätter Friedhof den mit den ersten Blumen des Frühlings und mit prachtvollen Kränzen reich geschmückten Sarg unseres lieben Pilland umstand. Dompfarrer Nusser, Seminardirektor Eichhorn, Rechtsanwalt Morhard als Vorstand der Liedertafel u. a. widmeten dem Verblichenen ehrende, tiefempfundene Nachrufe. Das ergreifende, von dem Heimgegangenen selbst komponierte Lied „Am Grabe eines Sängers" beschloß die ernste Feier.

Mit Pilland ist ein braver, katholischer Mann, ein eifriger Chorregent, ein tüchtiger Lehrer und ein geschätzter Komponist ins Grab gesunken. Der katholische Glaube hatte in seinem Herzen tiefe Wurzeln geschlagen und er schämte sich nicht, denselben nach Mannesart auch öffentlich zu bekennen. Wie oft sah man Pilland am Tische des Herrn, die Sehnsucht nach dem eucharistischen Gott und der oftmalige Empfang desselben verklärte auch sein Kranken- und Sterbelager.

Der Dahingeschiedene war gleichzeitig an drei Kirchen Chorregent, an der Peterskirche, im Dom und in St. Walburg, und ich darf hinzufügen das Muster eines Chorregenten. Pilland konnte man drei- und viermal nacheinander ein Amt oder ein Requiem dirigieren oder singen sehen, jedesmal geschah es mit demselben Eifer, mit derselben Andacht; ihm galt eben der Chorregentendienst nicht als Geschäft und Erwerb, sondern als Ehrensache und Gottesdienst.

Als Musiklehrer richtete er sein Augenmerk vornehmlich auf die praktische Ausbildung seiner Zöglinge und seine Bemühungen waren deswegen mit Erfolg und Segen gekrönt. Hunderte und Tausende von katholischen Lehrern Bayerns verdanken dem volle 30 Jahre hindurch in seinem Musiklehrerberufe Tätigen die Liebe und Begeisterung für die *Musica sacra*. Pilland war seinen Schülern ein gewissenhafter Lehrer, seinen Mitlehrern ein liebwerter Kollege, eine Zierde der Eichstätter Lehrerbildungsanstalt.

Seine zahlreichen Kompositionen — sie übersteigen die Ziffer 80 — hier im einzelnen zu würdigen oder auch nur aufzuzählen, ist nicht möglich. Interessenten finden dieselben im bekannten Musikalienverzeichnis von Hofmeister, Leipzig. Sie sind in München, Augsburg, Regensburg, Eichstätt, Düsseldorf, Wien und Leipzig verlegt, und enthalten

Digitized by Google

Messen, Requiem, Litaneien, Vespern ein- und mehrstimmige, mit und ohne Orgel- oder Orchesterbegleitung, religiöse und weltliche Lieder ernsten und heiteren Inhalts, Märsche, Orgelpräludien etc. Pilland gehörte nicht zu jenen musikalischen Größen, deren Namen Jahrhunderte nicht auslöschen können, aber seine Kompositionen zeichnen sich aus durch Einfachheit und Natürlichkeit, durch Korrektheit und Würde, durch Anmut und Gemütstiefe, und deswegen werden Chöre, die sich weder an die alten Meister noch an die Modernen wagen können, nach vielen Jahrzehnten noch gern nach ihnen greifen.

Seine letzte Arbeit, die er auf dem Krankenbette vollendete, war die Harmonisierung mehrerer Lieder des jüngst erschienenen Eichstätter Diözesangesangbuches. Als er den letzten Akkord zum Liede „Großer Gott, wir loben dich" niedergeschrieben hatte, legte er seine Feder weg, faltete die Hände und sagte: „Gott, du weißt es, ich habe stets deine Ehre, nie mein Lob gesucht."

Edler Sänger, ruh' im Frieden!

Musikalische Rundschau

Essen a. d. Ruhr. Am 2. April d. J. waren 50 Jahre verflossen, daß Herr Julius Lampferhoff an der hiesigen Münsterkirche sein Amt antrat. 50 Jahre! Wahrlich eine lange Zeit! Wem ist sie beschieden? Die Organisten der Stadt und Umgegend hatten es sich aber auch angelegen sein lassen, diesen so äußerst seltenen Fall in entsprechender Weise zu feiern. Bereits am Vorabend brachten annähernd 300 Choralisten aus den verschiedenen Kirchen unserer Großstadt unter der Leitung des Chordirektors Buchholz dem Jubilar eine Serenade dar. Gewaltig war der Eindruck der Gesänge, ergreifend die Dankesworte des bescheidenen Kirchenmusikers, der an eine solche Ehrung nicht gedacht hatte. Am andern Morgen riefen die Glocken der altehrwürdigen Abteikirche zu einem feierlichen Hochamte. Der Jubilar und seine Angehörigen und seine Kollegen nahmen auf dem Hochchore Platz. Der Bezirkspräses des Cäcilienvereins, Herr Prof. Prill zelebrierte unter Assistenz dreier Herren. Auf dem Chore brachte man eine vierstimmige Messe des rheinischen Palestrina, Monsignore Nekes zur Aufführung. Der Choral wurde nach der *Vaticana* gesungen. — Um 1 Uhr versammelten sich die Festteilnehmer im Hotel Hartmann zu einem Diner, nachdem dem Jubilar zuvor ein Orden überreicht worden war. Herr Dechant Bornewasser pries die Verdienste des Herrn Lampferhoff um die Kirchenmusik: Ein halbes Jahrhundert Kirchenmusikgeschichte habe er an sich vorüberziehen sehen. Viele Tochterkirchen seien in dieser Zeit gegründet, viele neue Orgeln erbaut, viele neue Kirchenchöre erstanden in der so gewaltigen Kanonenstadt Essen. 18 Pfarreien zähle Essen heute, damals dagegen nur eine Kirche, die Münsterkirche. Auch Herr Professor Prill schloß sich in seiner Ansprache den Ausführungen des ersten Redners an. Sodann feierte Herr Domorganist Rodenkirchen aus Cöln, der mit einigen Kollegen herübergeeilt war, den Jubelkollegen als den Mitbegründer des Allgemeinen Organistenvereins, der sich in den 18 Jahren seines Bestehens soviel Verdienste um die Hebung der sozialen Lage des Organistenstandes erworben habe. Der Verein sei in den letzten Jahren zu einer ansehnlichen Anzahl Mitglieder angewachsen, habe aber trotzdem sein Ziel, eine gesunde, soziale Stellung des Orgelmusikers herbeizuführen, noch nicht erreichen können. Mancher sei daher mit der Zeit wieder abgefallen, aber Herr Lampferhoff habe treu der Devise: „Einigkeit und Zusammenschluß machen stark!" unentwegt in den Reihen der bedrängten Kollegen gestanden. — Gerührt dankte der Jubilar. Er bitte Gott, ihn noch einige Jahre im Amte zu lassen; unter einem so liebevollen und auf sein vorgerücktes Alter soviel Rücksicht nehmenden Pastor sei es ihm leicht, seinen Dienst noch weiter zu verrichten zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gemeinde. — Ein Kommers hielt die Amtsgenossen noch lange zusammen; es gab ja so vielerlei zu besprechen. Angeregt wurde die Gründung einer Organistenvereinigung im Anschluß an den Allgemeinen Organisten-Verband in Köln. Möge sie werden! Organisation ist notwendig! Dem Jubilar aber seien noch viele Jahre beschieden! Kl.

Eine Reihe von auserlesenen **Charwochen-Programmen** wurden der Redaktion übersandt, so der Westminster-Kathedrale in London, der St. Veits-Domkirche in Prag, des Domchors in Trient und Regensburg, des Stadtpfarrchores in Deggendorf, Meran, Weiden usw. Leider ist es der Redaktion nicht möglich sie auch nur auszugsweise abzudrucken, obwohl manche von ihnen geradezu vorbildlich genannt werden dürfen.

In **Bayern** fanden in München, Augsburg, Regensburg die Konsekrationen der neuernannten H. H. Weihbischöfe statt. Der Augsburger Domchor hatte hiezu ein sehr schönes Programm aus-

Digitized by Google

geführt, darunter die *F*-dur Messe von Jos. Rheinberger, op. 117 und die feierlichen Weihegesänge von Dr. Ahle; ebenso der Regensburger Domchor, der neben den gleichen Weihegesängen von Dr. Ahle ein großangelegtes sechsstimmiges *Ecce sacerdos* mit Orgel von Chr. Kagerer brachte, einem Absolventen der Kgl. Akademie der Tonkunst in München, gegenwärtig Eleve an der Regensburger Kirchenmusikschule.

Alexander Guilmant, der berühmte französische Orgelspieler und Komponist, dessen wundervolles Orgelspiel auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1878 Aufsehen erregte und Weltruf erlangte, ist im Alter von 74 Jahren auf seiner Villa zu Meudon gestorben. Er war geboren 1837 in Boulogne-sur-Mer. Erstaunlich frühe entwickelten sich seine musikalischen Anlagen. Er machte seine Studien zuerst bei seinem Vater, später bei dem berühmten belgischen Orgelspieler Lemens. 1853 wurde er mit 16 Jahren Organist in seiner Vaterstadt und 4 Jahre später Kapellmeister und Lehrer am Konservatorium. 1871 wurde Guilmant nach Paris berufen, wo gelegentlich der Einweihung der großen Orgel an der Notre Dame in Paris sein Spiel solches Aufsehen erregte, daß er noch im gleichen Jahre als Organist angestellt wurde. Großartige Erfolge erzielte er auf seinen Konzertreisen nach England, Rußland, Italien und Nordamerika. Einen glänzenden Namen machte sich der berühmte Organist durch seine Orgelkonzerte im Trocadero während der Pariser Weltausstellung. Als Komponist ist Guilmant mit 8 Orgelsonaten, vielen Konzertstücken, einem bekannten Chorwerk „Belsazar", zwei Symphonien für Orgel und Orchester sowie mit zahlreichen, für jeden Organisten anerkannt nützlichen Hilfsmitteln erfolgreich hervorgetreten. Vielfach hat er durch seine Kompositionen eine neue Richtung des Orgelspiels geschaffen; er entlockte dem Instrument Klangwirkungen, die bisher vollständig unbekannt waren. Ein besonderes Verdienst hat sich Guilmant dadurch erworben, daß er als langjähriger Professor des Orgelspiels am staatlichen Konservatorium zu Paris hauptsächlich als Vermittler und Bahnbrecher für die Orgelkonzerte Händels und Bachs eingetreten ist. Sein Name wird in der musikalischen Welt stets mit Ehren genannt werden.

In **Hildesheim** wurde H. Theodor Gronen zum Domorganisten, H. Hoff aus Sigmaringen zum Domkapellmeister gewählt. Ihren beiden ehemaligen Schülern entbietet die Regensburger Kirchenmusikschule die herzlichste Gratulation und ein kräftiges: *Ad multos annos!*

Am Domchor in **Breslau** ist seit 1. April die Stelle eines Tenoristen mit 1200 ℳ Gehalt und freier Wohnung erledigt. Im Orgelspiel bewanderte Bewerber erhalten den Vorzug. K. W.

Besprechungen

1. Bücher und Schriften

Killing, Dr. Joseph, Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Italien. **Düsseldorf, L. Schwann.** 516 S. Preis 12 ℳ.

Mit Wehmut habe ich diesen stattlichen Band aus der Hand gelegt; ist er doch das Erstlingswerk eines vielversprechenden jungen Gelehrten, dem der Tod die Feder entwand, bevor er die Früchte seiner Arbeit schauen konnte. Für den Vater wurde es zur schmerzlichen Pflicht, die letzte Hand an die Arbeit seines Sohnes zu legen.

Dem kunstbegeisterten und musikliebenden Bischof von Münster Johann Georg Müller gebührt das Verdienst, die ansehnliche Bibliothek des 1862 in Rom verstorbenen Abbate Santini auf Veranlassung des Domkapellmeisters Bernhard Quante aus eigenen Mitteln für den Domchor in Münster erworben zu haben. Erreicht dieselbe auch nicht die Bedeutung der Proskeschen Musikbibliothek in Regensburg — wo Quante während seines Studienaufenthaltes unter Proske und Mettenleiter den Wert eines solchen Arsenals hatte kennen lernen —, so birgt sie doch Schätze, die auf die Entwicklung der Kirchenmusik im 16. und 17. Jahrhundert das hellste Licht werfen. Der Scarlatti-Biograph Edward Dent aus Cambridge hat ihre Ordnung — allerdings nur zum Zweck seiner eigenen Forschungen — als erster in Angriff genommen und nunmehr war in dem Neffen des berühmten Musikforschers Franz Commer der Sammlung ein so begeisterter Bibliothekar erstanden wie Dr. Killing.

Naturgemäß macht uns der Verfasser zuerst mit der Biographie des früheren Besitzers Santini bekannt, die zwar keine wesentlichen neuen Resultate bringt, aber all das, was uns bisher Baini, Proske, Stassoff, Fétis, S. Mayr, Kiesewetter, Mendelssohn u. a. über den für die klassische Polyphonie begeisterten Abbate berichteten, zu einem recht freundlichen und übersichtlichen Bilde vereinigt. Mit dem Abschnitt „Die Zeit der Niederländer und Franzosen" setzt die eigene Arbeit ein, die in den folgenden Kapiteln „Italiener und Spanier des 16. Jahrhunderts", „Die römische Schule", „Das übrige Italien des 18. Jahrhunderts" ihre Fortsetzung findet. Offensichtlich hat sich der Verfasser die Darstellungsmethode unseres

Digitized by Google

klassischen Musikgeschichtsschreibers Ambros zum Vorbild genommen und zwar mit gutem Erfolg, wenn auch damit nicht gesagt sein soll, daß jeder ein Ambros sein kann. Eine reiche Zahl von Notenbeispielen erläutern den Text, allerdings manchmal zum Nachteil der flüssigen Darstellung. So hätten die von S. 29—48 vollständig ausgesetzten Motetten des Andreas de Sylva — eines Kapellsängers unter dem Medizäerpapst Leo X. — unter die „Musikbeilagen" verwiesen werden sollen, ebenso einige umfangreichere Sätze des Matelart, Leo u. a.

Den größten Teil des umfangreichen Werkes nehmen die „Musikbeilagen" ein, die eine Reihe von bisher wenig oder unbekannten Kompositionen in der Spartierung Santinis dem Musikforscher zugänglich machen. Ihnen folgt das Verzeichnis der in der Bibliothek Santini enthaltenen „Druckwerke" und ein weiteres über die „Handschriften". Welch eine Unsumme von Arbeit gerade in diesen Verzeichnissen steckt, kann nur der beurteilen, der selbst auf diesem Gebiete gearbeitet. Die Ergebnisse der kritischen und ästhetischen Urteile des Verfassers hier zu werten, würde zu weit führen, das soll in einem musikwissenschaftlichen Fachorgan, dem 24. Jahrgange des Kirchenmusikalischen Jahrbuches, geschehen. Im allgemeinen sei nur bemerkt, daß Killing die behandelte Materie und die einschlägige Bibliographie wohl beherrscht und ihr manche neue Seite abzugewinnen weiß; daß ihm dabei auf bibliographischem Gebiete manches entgangen, kann bei der Fülle des Stoffes und bei einer Erstlingsarbeit nicht allzuschwer ins Gewicht fallen. Dem Verlage, der dem Buche eine treffliche Ausstattung hat zuteil werden lassen, muß für die generöse Verlagsübernahme des Werkes besondere Anerkennung ausgesprochen werden. K. W.

Junk, Dr. Victor, Max Reger als Orchesterkomponist und sein symphonischer Prolog zu einer Tragödie, Op. 108. **Leipzig, M. Hesse.** 1910. 22 S. Preis 1 ℳ.

Der Haupttitel des Schriftchens tritt etwas anspruchsvoll auf und verspricht mehr als das 22 Seiten umfassende Schriftchen bietet. $15^1/_2$ Seiten sind dem Op. 108 mit einer interessanten Analyse gewidmet, $4^1/_2$ Seiten den sonstigen Orchesterwerken Regers.

Lindgren, Dr. Adolf, Drei harmonische Studien. **Leipzig, Fritz Schuberth.** 73 S. Preis 2 ℳ.

Diese drei lesenswerten Aufsätze sind ein Neudruck aus dem Musikal. Zentralblatt (Leipzig 1883) und der Allgemeinen Musikzeitung (Berlin 1886/87); ihre Themen sind folgende: „Mathematische Maßverhältnisse auf den ersten Satz von Beethovens *Ervica* angewendet"; „Konsonanz und Dissonanz"; „Über das Quintenverbot".

Walde Paul, Die Harmonie der Neuzeit. Verlag und Eigentum des Verfassers. **Dresden 12.** 16 S. Preis 60 ₰.

Das Schriftchen des um die Musiktheorie eifrig bemühten Verfassers stellt neue Grundsätze auf für die Erweiterung und technische Bezeichnung der Diatonik und Chromatik und verdient alle Beachtung.

Becker, P. Ludwig O. F. M., Kurzer Leitfaden für den Unterricht im gregorianischen Choral. (VII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik".) **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis gbd. 1 ℳ.

Was unsere zahlreichen, zum Teil ausgezeichneten Choralschulen ausführlich bringen, findet man in diesem Bändchen von einem gewiegten Praktiker auf das notwendigste zusammengedrängt, aber doch so, daß nichts wesentliches fehlt. Ich wüßte für den Choralunterricht besonders in Seminarien gegenwärtig kein besseres und billigeres Unterrichtsbuch. K. K.

2. Verschiedene Kompositionen

Nowialis Joseph, *Missa in hon. S. Leonardi,* für 4 gem. Stimmen und Orgelbegleitung. **Regensburg, Fr. Pustet.** 1911. Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Eine tadellose, würdige Komposition.

Ziegelmeier Martin, Op. 5, Kurze leichte Messe für 1 Singstimme mit Orgelbegleitung. **Regensburg, Fritz Gleichauf.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Das Opus erhebt sich vorteilhaft über die gewöhnliche gehaltlose Menge einstimmiger Meßkompositionen. Die alleweg gediegene Textbehandlung hat zuweilen dem Rhythmus kleine Opfer gebracht.

Schaefer Jos., Op. 2a, Messe zu Ehren des heiligen Joseph, für 3st. Männerchor mit Orgelbegleitung (ad lib.) **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ 60 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Für Chöre, die über nur wenige Männerstimmen verfügen, kann diese Komposition empfohlen werden; sie wird nicht viele Schwierigkeiten bereiten. Die Anlage ist etwas breit. Bei *filius Patris* klingt der unvermittelte Schritt von *D*-dur nach *C*-dur etwas hart, ebenso bei *in gloria Dei.* Einige Solostellen der dritten Stimme (z. B. *Pontio Pilato*) liegen wohl zu tief.

Witt Fr. X., Op. XIIa, *Missa* in *C*-dur für 4st. gem. Chor mit Orgelbegleitung und 2 Posaunen ad lib. Herausgegeben von Fr. X. Engelhart. 4. Auflage. **Regensburg, Eugen Feuchtinger.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Freunde Wittscher Musik werden sich über die Neuauflage der mächtig wirkenden Meßkomposition freuen. Für das doppelchörige *Amen* des *Gloria* und des *Benedictus* hat der Herausgeber ein kürzeres *Amen* und *Benedictus* ad lib. eingefügt. Zugreifen!

Digitized by Google

Erb M. J., Op. 80a., *Tu es Petrus*, Festchor für 4 Männerstimmen, Orgel und 3 Posaunen (ad lib.). **Leipzig, Leuckart.** Partitur und Stimmen 2 ℳ 60 ₰.

Zu außerliturgischem Gebrauche ist die effektvolle, nicht schwierige Komposition gut verwendbar, die Posaunen sollen aber nicht weggelassen werden. K. W.

Foerster Anton, *12 Pange lingua* für 4st. gem. Chor. **Laibach, Kath. Buchhandlung.** Partitur 1 K 80 h, Stimmen à 50 h.

Bei der reichen Auswahl von derartigen Kompositionen füllen die vorliegenden keine Lücke aus; sie sind aber — obwohl Rhythmus und Harmonie manchmal befremden — korrekt und kirchlich gearbeitet.

Veith J. J., Op. 19, Vier Antiphonen zum Gebrauch bei feierlichen Prozessionen mit dem Allerheiligsten (auch als Einlagen beim Gottesdienste verwendbar), für 4st. Männerchor mit Orgel- oder Blechbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** 1910. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Der Komponist steigt in die Tiefen des Altar-Geheimnisses nieder und singt mit heiligem Ernste und tiefster Ergriffenheit den Lobpreis desselben, der in ein mächtig aufjubelndes *Alleluja* ausklingt.

Stehle J. G. Ed., *Exaltavit humiles, Cantica sacra in hon. S. Magdal. Sophiae Barat* (mit bischöfl. Approbation). **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 3 ℳ 50 ₰, Stimmen à 1 ℳ.

20 lateinische und deutsche, 1-, 2-, 4- und meist 3st. Gesänge für Oberstimmen und obl. Orgelbegleitung, deren jeder den Meister verrät, werden hier den Schwestern vom heiligsten Herzen Jesu bereitgestellt. Die tiefempfundenen Texte von P. Gietmann, P. Blume, P. Esser u. a. erhielten ein ihrer würdiges Festkleid. K. K.

Witt Fr. X., Op. 15, Sammlung mehrstimmiger Offertorien für das ganze Kirchenjahr. I. Band, 1. und 2. Teil. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 4 ℳ 20 ₰ und 2 ℳ 70 ₰, Stimmen zusammen à 3 ℳ.

In unseren kirchenmusikalischen Kreisen droht das Andenken des † verdienstvollen ersten Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins immer mehr zu schwinden; um so freudiger ist es zu begrüßen, daß die Neuausgabe seiner großen Offertoriensammlung sein Gedächtnis und besonders seine Kompositionen wieder aufs neue festhält. Der † Dr. Haberl hatte diese Neuausgabe bereits in Angriff genommen, Griesbacher hat sie fortgesetzt und mit eigenen Kompositionen ergänzt, so daß nun der 1. Band in 2 Teilen vollständig vorliegt. Der 1. Teil (Nr. 1—37) enthält die Offertorien vom 1. Adventsonntag bis zum Weißen Sonntag, der 2. Teil (Nr. 38—69) die vom 2. Sonntag nach Ostern bis zum letzten Sonntag nach Pfingsten. Was den Inhalt betrifft, so wies die Offertoriensammlung, wie sie seinerzeit aus der Hand Witts hervorging, zwei ungleichmäßige Schichten auf: wertvolle, schwierigere Kompositionen im Wittschen „Lapidarstil" und Gelegenheitsnummern von ephemerer Bedeutung. Die Neuredaktion hat in dieser Beziehung vieles verbessert, aber sie hätte m. E. noch einen Schritt weiter gehen sollen. Wenn sie auch die ungleichmäßige Anlage der Sammlung nicht ganz verwischen konnte, so wäre es recht wünschenswert gewesen, noch manche unpraktische oder schwierigere Nummer ganz zu eliminieren, um dem Ganzen ein einheitlicheres Gepräge zu geben, zumal ja in dankenswerter Weise „für jedes Offertorium mindestens eine mittelschwere Komposition für 4st. gem. Chor Aufnahme fand"; für die noch folgenden Teile könnte in dieser Hinsicht eine Neugestaltung eintreten. Von diesen Kleinigkeiten abgesehen, halte ich die Wittsche Offertoriensammlung für die beste und bedeutendste, die wir für *A-cappella*-Gesang gegenwärtig besitzen; Perlen, wie *„Ad te levavi"*, *„Jubilate"* (von Aiblinger), *„Perfice gressus meos"*, *„Laudate Dominum"* (von Ett) usw. usw. sind ja ohnehin schon ständige Nummern in dem Repertoire unserer Kirchenchöre geworden.

Griesbacher Peter, Op. 150, *Repertorium chorale.* **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 2 ℳ 70 ₰, Stimmen à 60 ₰.

Vorliegendes *Repertorium chorale* (zu deutsch: nicht Choral-Repertorium, sondern Chor-Repertorium) ist ein ungemein praktisches Buch, das außer einer Messe und einem Requiem alle Gradualien und Offertorien des Kirchenjahres für eine Singstimme oder einen Unisonochor mit Orgelbegleitung enthält. Daß sich nur ein Komponist von der Qualität eines Griesbacher an eine zwar so einfach scheinende, aber im Grunde genommen schwierige Aufgabe mit Erfolg wagen durfte — man bedenke über 100 kurze Nummern im gleichen Satze — ist für den Kenner klar. Die einfachen Landchöre, wo der Chorregent meistens Sänger und Organist zugleich ist oder nur ein einstimmiger Kinderchor zur Verfügung steht, werden mit Freuden zu diesem gediegenen Opus greifen. Die Ausstattung ist schön und praktisch, der Preis billig.

Springer Max, *Organum comitans ad Graduale parvum iuxta Editionem Vaticanam.* **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur ungbd. 18 ℳ.

Eine künstlerisch hochstehende, in harmonischer Beziehung sehr abwechslungsreiche, nicht zu schwere Orgelbegleitung, die wärmster Empfehlung würdig ist. Nicht gefallen wollen mir — trotz der Ausführungen des Verfassers im Vorwort S. IV und V — die zahlreich frei eintretenden Septimen- und Nonenakkorde, manche Herbheiten und Akkordfolgen einerseits und manche zu weich klingende Wendungen andererseits. Ich meine z. B. Stellen wie folgende: *vocabitur* (S. 22), *quam fecit* (S. 80), *passi sunt* (S. 259), *persequuntur* (S. 265) usw. Doch wie gesagt, das sind in letzter Linie Geschmackssachen. Es besteht kein Zweifel, daß die geistreiche Springersche Orgelbegleitung, die der Verlag tadellos ausgestattet hat, mit zu dem Besten gehört, was uns bisher die überaus rührige Praxis in dieser Beziehung geschenkt hat.

Digitized by Google

Nekes F., Op. 46e, *Organum comitans ad Commune Sanctorum iuxta Editionem Vaticanam* (Editio Schwann N_5). **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 4 ℳ.

Vorliegende Orgelbegleitung schließt sich an die Schwannschen Choral-Ausgaben S und S_1 an, und alles, was ich in meinem Referate über „Die Orgelbegleitungen zum *Graduale Romanum* der *Editio Vaticana*" (*Musica Sacra* 1911, Märzheft S. 51) zum Lobe der Nekesschen Choralbegleitung *„Missa in summis festis"* gesagt, gilt auch hier; aber auch das über den „Schluß der Vorspiele" Bemerkte. Durch die teilweise Rezitation der Gradualien etc. wurde ein recht handlicher Band erreicht.

Mathias, Dr. Fr. X., *Organum comitans ad officium pro defunctis etc.* **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis brosch. 1 ℳ 20 ₰, in Leinwand geb. 2 ℳ 40 ₰.

— — *Organum comitans tonos Versiculorum „Gloria Patri" ad Introitum etc.* **Regensburg, Fr. Pustet.** In Umschlag geheftet 60 ₰.

Zwei praktische Separatausgaben nach den bewährten Mathiasschen Prinzipien.

Debussy Claude, *12 Pièces pour Orgue.* **Paris, A. Durand & Fils.** Partitur 8 Fr.

12 Transskriptionen von Werken des berühmten französischen Komponisten, der als ein Hauptvertreter des musikalischen Sezessionismus gilt. In Orgelkonzerten werden die mit peinlich genauem Registerwechsel versehenen Stücke manchen interessierten Bewunderer finden.

Springer Max, Op. 10, Choral-Sonate (*G*-dur) für Orgel. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 4 ℳ.

Ein groß anlegtes Konzertstück, das einen Meister bekundet und fordert.

Walczyński Fr., Op. 106, *Praeludia organaria de Passione et Resurrectione D. N. J. Ch.* **Tarnow, Jeleń und im Selbstverlag.** Preis 3 ℳ.

Domherr Mons. Walczyński ist einer der verdientesten Männer um die polnische Kirchenmusik. Auch sein vorliegendes Op. 106 bereichert die Orgelliteratur wieder um ein gediegenes Werk; es sind leichte, wohlklingende Präludien über sehr alte polnische Kirchenlieder, welche warmer Empfehlung würdig sind. K. W.

3. Gesänge für den Maimonat

Haller Michael, Op. 17d, Maien-Grüße (IV. Sammlung). 16 Lieder für gemischten Chor. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 ℳ 60 ₰, 4 Stimmen à 60 ₰.

— — Op. 105, 6 Marien-Grüße für Männerchor mit 1—3 Oberstimmen. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 60 ₰, 5 Stimmen à 20 ₰.

Michael Haller ist der Klassiker des deutschen Marienliedes. Einfach, schlicht und doch voll Innigkeit, vermeiden seine Lieder jene abgeschmackte Sentimentalität, die die größte Todfeindin der musikalischen Kunst auf diesem Gebiete ist. Mit dieser IV. Sammlung hat der immer noch schaffensfreudige Meister ein Werk zum Preise der Maienkönigin abgeschlossen, das lebenskräftig sein wird, solange das gläubige Volk noch Maiandachten hält. Ist auch nicht jede Nummer des Op. 17d eine Perle, wie jene unverwelklichen Lieder des 1. Heftes Op. 17a „Jungfrau Mutter Gottes mein", „O Stern im Meere" usw., die nunmehr Volkslieder geworden sind, so fügen sie sich doch der ganzen Sammlung organisch ein und ich zweifle nicht, daß auch manches aus ihnen zum Lieblingslied unserer Kirchenchöre wird; Nr. 10 z. B., das innige „Maria, sei gegrüßt" ist ganz dazu angetan.

Die zweite Sammlung „6 Marien-Grüße" trägt einen etwas anderen Charakter und ist mehr für größere Chöre bestimmt, die einen schönen Männerchor und dazu treffsichere, auffassungsfähige Oberstimmen zur Verfügung haben, zumal die Lieder ohne Orgelbegleitung gedacht sind. Wo das der Fall ist, wird dieses Op. 105 eine dankbare und willkommene Gabe sein.

Kurzwernhart Robert, päpstl. Hausprälat und Domdechant, 36 Marienlieder für kirchliche und häusliche Andacht. 3. unveränderte Auflage. **Linz a. D., Kathol. Pressverein.** Partitur 3 K.

Gerne will ich ja zugestehen, daß diese Lieder zur Zeit ihres Entstehens eine gewisse Existenzberechtigung hatten, aber heutzutage, wo wir eine überreiche Auswahl von ebenso einfachen, wie guten Marienliedern besitzen, ist das nicht mehr der Fall. Wenn auch eine Anzahl derselben vielleicht noch brauchbar ist, so steht doch die ganze Tendenz der Sammlung — das „Weihelied" Nr. 1 ist hiefür typisch — auf einem musikalisch zu tiefen Niveau. Und wenn man auf die 3. unveränderte Auflage hinweist, so ist das ein Beweis, wie wenig auf diesem Gebiete seit Gründung des Cäcilienvereins an manchen Orten noch erreicht ist und wie viel noch zu tun übrig bleibt, um unser gutes Volk kirchenmusikalisch auf eine höhere Stufe zu heben und ihm eine bessere Geschmacksrichtung beizubringen. K. W.

Meuerer J., Op. 67, Heft I, 4 Marienlieder für 3st. Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Besonders für klösterliche Institute sind diese 4 Marienlieder mit ihrem schönen Orgelsatz sehr geeignet.

Hegmann Karl, Op. 17, Ave Maria „Leis sinkt der Dämmerung Schleier" für 4st. Männerchor mit Baritonsolo. **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Partitur 60 ₰.

Warm empfunden und vertont.

Digitized by Google

Schweitzer Joh., 30 Marienlieder im Volkston, alte und neue, für 1 und 2 Singstimmen. Op. 28. 9. Auflage. **Freiburg, Herdersche Verlagshandlung.** 1910. Preis 30 ₰, Orgelbegleitung 1 ℳ.

Für Sängerchöre, wie sie in Pensionaten, Kongregationen und namentlich bei Maiandachten erstehen, sind diese volkstümlichen Lieder in einfacher Form und ernstem Ton, tadelfreiem Satz und solider Ausstattung gedacht und willkommen.

Schindler Joh., Op. 10, Lauretanische Litanei für 4st. gem. Chor. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 20 ₰.

— — Op. 11a, 2 Marienlieder für gem. Chor.

— — Op. 11b, Marienlied (Die Abendglocken klingen). **Düsseldorf, L. Schwann.**

Den Marienliedern fehlt die leichte Sanglichkeit; sie müssen von einem guten Chore trefflich präpariert sein, sollen sie einigermaßen befriedigend vorgetragen werden. Härten in der Modulation machen sich bei den Liedern wie bei der Litanei unangenehm bemerkbar. Einsätze wie *Rosa mystica* (*F*-dur — *F*-moll), — Stellen wie im *II. Agnus Dei* — können nicht gebilligt werden. An der falschen Textunterlegung — *Turris eburnea,* Tenor, — trägt jedenfalls der Setzer die Schuld.

Veith J. J., Op. 20, Lauretanische Litanei für gem. Chor mit Orgel oder Harmonium. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 15 ₰. Verlag von **L. Schwann, Düsseldorf.**

Der Komponist bemüht sich Abwechslung in die im Grunde einfach gehaltene Litanei zu bringen und es gelingt ihm auch; es wechseln 4st. Sätze mit 1- und 2st., bei manchen Invokationen treffen wir einen 5st., im *III. Agnus Dei* einen 6st. Satz; öfters auch neben reicher gestalteten Partien eine 2. Schreibweise des gleichen Textes in größerer Einfachheit ad lib. — und das wirkt störend (z. B. bei *Christe exaudi nos; Virgo potens; Causa nostrae laetitiae; II. Agnus Dei, III. Agnus Dei*). Stellen wie pag. 8, 9, *B*-dur — *C*-dur, klingen hart. Die Litanei läßt sich rasch absingen; der Komponist hat immer — was ja erlaubt ist — 3 Invokationen unter einem *Ora pro nobis* zusammengenommen. **K. K.**

Aus der Redaktionsstube

H. H. Dechant Pr., Tachau (Böhmen). Ihren Vorschlag bezüglich des Abdruckes des *Motu proprio* in der gewünschten Form habe ich dem Verlag unterbreitet; derselbe konnte sich aber dazu nicht entschließen. Aufsätze für die *Musica sacra* aus Ihrer bewährten Feder sind mir stets sehr erwünscht. Herzlichen Gruß! — **H. A. Kl.,** Organist und Chordirigent, **Altenessen.** Wie Sie aus dem Briefkasten der *Musica sacra* zu wiederholten Malen schon ersehen konnten, ist es der Redaktion aus prinzipiellen Gründen leider nicht möglich längere Berichte, Programme usw. *in extenso* abzudrucken. Wenn ich in Ihrem Falle eine Ausnahme mache, so geschieht es nur, weil ein halbes Jahrhundert Dienstzeit als Organist in der Tat etwas Außergewöhnliches ist und Ihr Bericht auch sonst noch manchen beherzigenswerten Gedanken enthält. Bezüglich der Beleuchtung der „sozialen Frage" sind mir noch keine Aufsätze zugekommen; wenn Sie selbst oder sonst jemand hiezu das Wort ergreifen will, stehen die Spalten der *Musica sacra* gehaltvollen Ausführungen gerne zur Verfügung. — **H. H. Ts.,** Organist und Chorregent, **Kempen** (am Rhein). Eine Großfolio-Ausgabe des *Kyriale Vaticanum* ist bereits bei der Firma Friedrich Pustet erschienen, wollen Sie von dort eine Probeseite und Katalog verlangen; es wird aber noch eine solche mit ganz großen Notentypen hergestellt, welche bis ungefähr Ende 1911 zur Ausgabe gelangen soll. — **H. H. Benefiziat Brlg., Ellbach** bei Tölz. Für Ihre gütigst übersandte Ett-Biographie besten Dank, — ich hatte dieselbe schon gekannt und bereits öfters zitiert — ebenso für das schöne Panorama von Bad Tölz, das mir gleichfalls nicht unbekannt war, da ich vor mehreren Jahren meine Ferien dort verbrachte. Die neuen „Marienlieder" von F. X. Engelhart sind bereits auf Ihre und meine Veranlassung hin im Druck. Die erwähnte „Kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift" ist mir unbekannt; bitte um genauen Titel. Die besten Grüße! — **H. Chorregent Z. in St.** In Ihrem Falle ist „guter Rat teuer". Um ein objektives Urteil zu gewinnen, müßte man die Verhältnisse *ex utraque parte* genau kennen, was mir aus der Ferne leider nicht möglich ist. Geduld! Geduld! Geduld! — **Palestrinastil H. Lehrer Sch. in N.** (Breslau). Wenn Sie eingehendere Studien durch Anhören des Regensburger Domchors machen wollen, so verschieben Sie Ihre Reise am besten auf die Karwoche; Pfingsten ist zu kurz. Nach Prag kommen wir nicht. Um in die Kompositionstechnik der altklassischen Polyphonie einen Einblick zu erhalten, greifen Sie am besten zu: Haller, Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts. Regensburg, A. Coppenrath 1891, gbd. 7 ℳ 60 ₰. Als Illustration können Ihnen dann die in Proskes *„Musica divina"* (nebst Vorreden! Regensburg, Fr. Pustet) niedergelegten Kompositionen dienen; ebenso die im gleichen Verlage erschienene Lücksche Sammlung (4 Bde.). Auch die Fliegenden Blätter für Kirchenmusik, die *Musica sacra* und das Kirchenmusikalische Jahrbuch in früheren Jahrgängen enthalten viel Material über dieses Gebiet. — **H. Dr. M. in S.** Zum Abdruck wegen der polemischen Tendenz und der vielen Seitenhiebe leider nicht geeignet. **K. W.**

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg.**

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

44. Jahrg. ∵ **1911** ∵

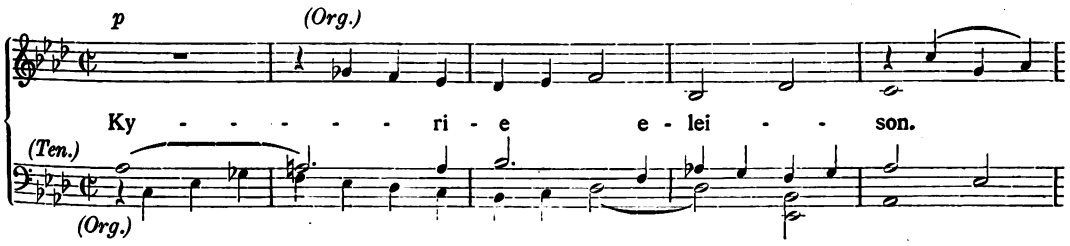
Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

6. Heft
Juni

Die Messe Op. 172B von Jos. Rheinberger für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel

Von Domorganist Joseph Renner jun., Regensburg

Unter den Meßkompositionen des Münchner Meisters nimmt die ursprünglich für Männerchor und Orgel (oder Blasinstrumente) gesetzte Messe Op. 172, welche alle Vorzüge ihres Schöpfers in besonders hohem Grade in sich vereinigt, einen hervorragenden Platz ein. Ich kam daher, nachdem ich mich jahrelang speziell mit dem Studium der kirchlichen Werke meines verehrten Lehrers beschäftigt hatte, seinerzeit — im Jahre 1902 — einer Aufforderung des Verlegers[1]), diese Messe für gemischten Chor zu bearbeiten um so freudiger nach, als dadurch die willkommene Gelegenheit geboten war, das edle Werk allen jenen, die überwiegende Mehrheit bildenden Chören, welche hauptsächlich Werke in gemischter Besetzung zur Aufführung bringen, zugänglich zu machen. Und seitdem hat sich diese Messe in der Ausgabe für gemischten Chor (Op. 172 B) bereits auf vielen strebsamen Chören eingebürgert, und wird, was mit besonderer Genugtuung konstatiert sei, heuer auch bei der Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins in Innsbruck durch den dortigen vorzüglichen Stadtpfarrkirchenchor zu St. Jakob zur Aufführung gelangen. Es sei deshalb gestattet, zur Einführung in das Werk auf den Inhalt und einige Motive desselben in tunlichster Kürze hinzuweisen.

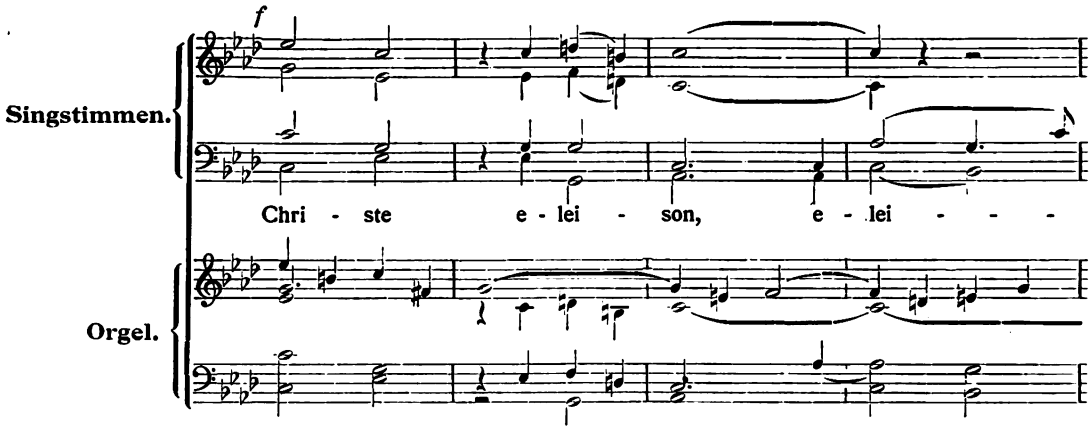
Gleich der erste Teil des Werkes, das *„Kyrie"* (*As*-dur) ist ein echter Rheinberger. Ernst und flehend beginnt der Tenor mit dem chromatisch aufwärtsstrebenden, von der Orgel zart umrankten Motive:

das sogleich vom Baß und den übrigen Stimmen übernommen und in schöner Steigerung weiter entwickelt wird.

In der terzverwandten Tonart *C*-moll steht das hierauf folgende *„Christe"*, welches im Gegensatz zum ruhig beginnenden *Kyrie* gleichzeitig in allen vier Sing-

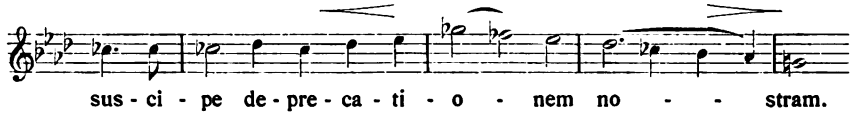
[1]) F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Digitized by Google

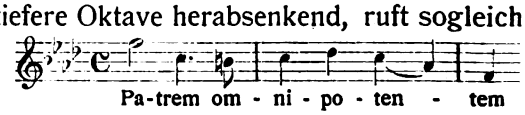
stimmen nach kurzem Zwischenspiel der Orgel, die dann einen integrierenden Teil des Ganzen bildet, kräftig einsetzt:

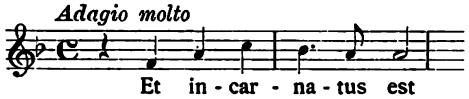
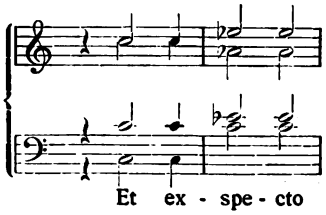


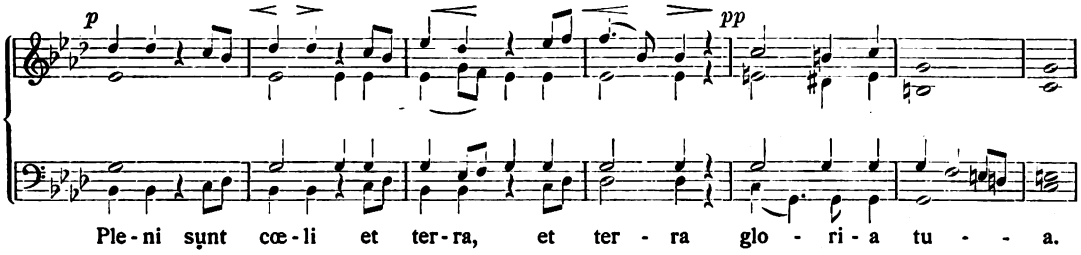
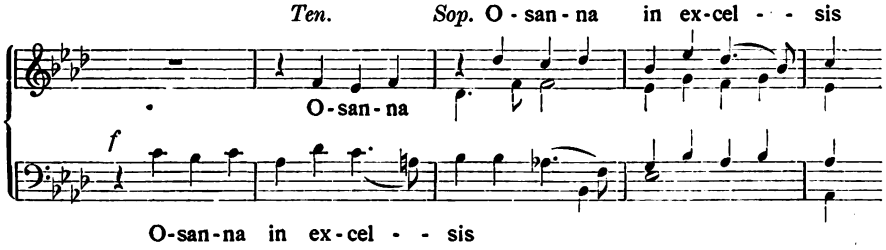
um schon nach 18 Takten mittelst eines prächtig wirkenden Trugschlusses wieder in das Anfangsmotiv des ersten *Kyrie* zurückzuleiten. Nachdem dieses zu neuen Steigerungen geführt ist, verklingt das Ganze wunderbar stimmungsvoll durch die Ausweichung nach *Des*-moll, wie in leise Wehmut getaucht.

Kräftig und sinngemäß deklamiert, dabei trotz der modernen aber ungesuchten Harmonik und Melodik nirgends die Grenzen des kirchlich Zulässigen überschreitend, baut sich formell mustergültig abgerundet und inhaltlich nicht ohne manche feine und überraschende Wendung das *Gloria* auf. Von besonders eindringlicher Wirkung, guten und andächtigen Vortrag vorausgesetzt, ist das *„Qui tollis"* mit dem innigen, ausdruckstiefen

Ungemein frisch und freudig bewegt, das erste Motiv des *Gloria* diesmal ohne Ausweichung nach *Des*-moll und damit eine neue, reizvolle Nuance bringend, schließt sich dann das *„Quoniam"* an, dem ein jubelndes, melodisch ungemein schwungvolles und rhythmisch lebendiges *„Amen"* folgt.

Den Prüfstein für die musikalische Gestaltungskraft, wie insbesondere auch für das formelle Geschick eines Kirchenkomponisten bildet erfahrungsgemäß der umfangreiche Text des *„Credo"*. Dieses zu einem einheitlich und symmetrisch aufgebauten Organismus zu entwickeln, statt sich mit stückweisem Aneinanderreihen fortwährend kadenzierender Wendungen zu begnügen, ist eine nicht leichte Aufgabe, und schon mancher Komponist scheiterte daran, um so eher, wenn er noch dazu glaubte, sich auf ausschließliche Diatonie beschränken zu müssen. In diesem Punkte könnten junge Komponisten aber gerade bei Rheinberger sehr viel lernen und speziell das *Credo* der Messe Op. 172B mit seiner abwechslungsreichen Stimmengruppierung und seiner wohl abgewogenen harmonischen Schattierung des Melos kann formell und inhaltlich als Muster moderner Behandlung des *Credo*-Textes bezeichnet werden.

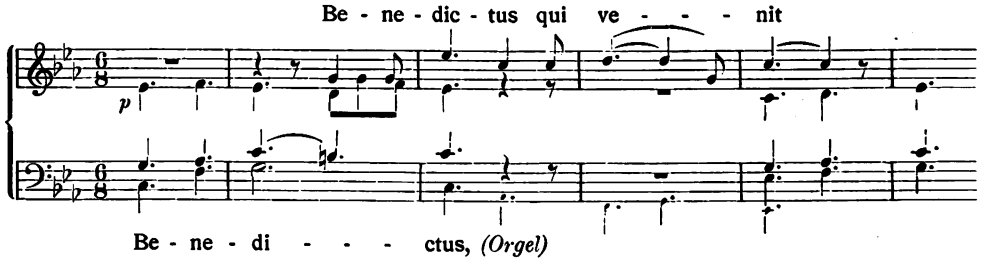
Vom eingestrichenen *F* sich in dessen tiefere Oktave herabsenkend, ruft sogleich der Tenor in der Paralleltonart *F*-moll dem Chor sein markantes, glaubensfreudiges

Digitized by Google

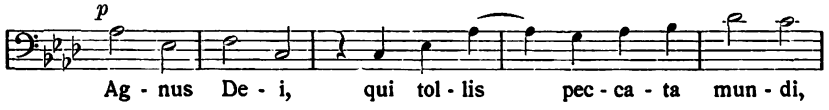
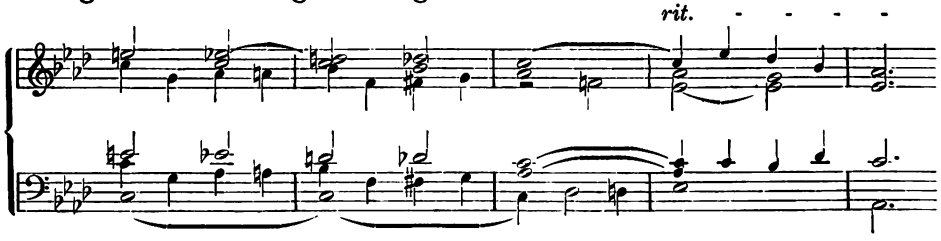
zu, um in ähnlicher Weise auch im weiteren Verlaufe des *Credo* wiederholt die Führung zu übernehmen. Im milderen *F*-dur steht hingegen das ungemein zart empfundene *Et incarnatus est,* dessen einfach schönes, ja nicht zu übereilendes im Sopran auftretendes Motiv:

dann sogleich in kanonischer, höchst kunstvoller Weise der Tenor beantwortet. Damit jedoch die ganze Stelle die vom Komponisten intensionierte Wirkung erreicht, haben Alt und Baß hier möglichst zurückzuhalten, um die Imitationen zwischen Sopran und Tenor um so plastischer hervortreten zu lassen. Trotz der bescheidenen harmonischen Mittel von wundersamer Tiefe der Empfindung, schließt sich diesem *Et incarnatus* ein schmerzlich bewegtes *Crucifixus* an, das mit seinem klagenden *passus, et sepultus est* zu den ergreifendsten Episoden des Werkes gehört. Nach kurzer Überleitung der Orgel, frischem Aufschwung bei *Et resurrexit,* wobei das erste Motiv des *Credo* wieder anklingt, und einem ernsten, wiederum vom Tenor angestimmten *Et in Spiritum Sanctum* mündet das Ganze bei *Et unam sanctam* in ein helles sieghaftes *F*-dur aus, das bei dem prächtigen, von der Orgel belebten

in Tönen felsenfesten Gottvertrauens den Unsterblichkeitsgedanken zu überwältigendem Ausdrucke bringt. Ein wie in Granit gemeißeltes bei aller Einfachheit ganz gewaltiges *Et vitam* führt das Glaubensbekenntnis endlich einem festlich frohlockenden *Amen* und damit einem das Ganze mächtig krönenden Abschlusse zu.

Das wieder ruhig und feierlich im Alt beginnende *Sanctus* geht nach stetiger, bis *Deus Sabaoth* sich entwickelnder Steigerung plötzlich in ein *Pleni* über, das, ganz abweichend von der herkömmlichen Auffassung und Behandlung, überaus zart, fast mystisch gehalten ist:

und gerade dadurch einen unvergeßlichen, nachhaltigen Eindruck hinterläßt. Das sich anschließende, in kräftigen Imitationen gehaltene *Osanna* gelangt nicht zuletzt schon durch den dynamischen Kontrast:

zu einer nie versagenden, den Zuhörer unwillkürlich mitreißenden Wirkung. Wie sich in den letzten Takten desselben die Orgel freudig zum hohen *As* aufschwingt,

Digitized by Google

um über dem ganzen Chor *„in excelsis"* triumphierend zu schweben, ist ein reizender Gedanke und in bestem Sinne effektvoll.

Ebenso eigentümlich wie beim *Pleni sunt coeli* und ganz entgegen der gewöhnlichen Art gibt sich die Vertonung des *Benedictus,* bei welchem der Sechsachteltakt ja nicht zu wiegender Bewegung verführen darf, sondern bei sehr diskreter Orgelbegleitung ziemlich breit genommen werden muß. Durch die Tonart *C*-moll erhält überdies gleich der durch die Orgel figurierte Anfang des Satzes ein ungewöhnlich ernstes Gepräge,

das erst vom elften Takt an milderen und freundlicheren, nach Dur sich wendenden Motiven weicht, ohne dabei sentimental oder süßlich zu werden. In anmutigem Wechsel leiten dann die sich gegenseitig ablösenden Stimmen allmählich wieder in das bereits oben charakterisierte, energisch deklamierte *Osanna* des *Sanctus* zurück. Nebenbei sei noch bemerkt, daß, wenn notwendig, das *Benedictus* und auch das *Kyrie* bedeutend gekürzt werden können, und finden sich die näheren diesbezüglichen Angaben in der Partitur vermerkt.

Der letzte Teil der Messe, das *Agnus Dei,* von unserem Meister immer mit besonderer Wärme vertont, wird vom Baß mit dem charakteristischen Quartenmotiv

eingeleitet, dem der Chor mit einem flehenden, immer drängender werdenden *miserere nobis* antwortet, bis der Tenor das zweite *Agnus* wieder mit dem obigen Motive, aber in der Tonart der Subdominante, also bedeutend eindringlicher, übernimmt. Das sich anschließende zweite *miserere* ist harmonisch sehr reich, aber immer logisch aufgebaut und moduliert auf folgende ungewöhnliche, aber bei aller Chromatik nicht schwer sangbare und vorzüglich klingende Art

nach *As*-dur zurück, in welcher Tonart das dritte *Agnus* abermals mit dem Baßmotiv, aber diesmal in kräftigen Akzenten, beginnt. Schon nach zehn Takten führt die Orgel mit wenigen sanften Klängen zum *dona nobis pacem,* das, im Tenor zuerst auftretend, wieder in den zuversichtlich bittenden, so innig empfundenen Melodien des zweiten *Kyrie* an uns vorüberzieht, so den Eindruck des einheitlichen, harmonisch Abgerundeten im Zuhörer hinterlassend.

Digitized by Google

Rheinbergers Kunst hat, wie wir auch aus diesem Werke ersehen, nichts Gewaltsames, Exzentrisches, Gesuchtes. Sie ist vielmehr das Produkt eminenten Talentes, feinen ästhetischen Empfindens und ganz außerordentlichen kontrapunktischen Könnens. Daß er, unermüdlich schaffend, dabei einen großen Teil seiner nahezu zweihundert Werke gottesdienstlichen Zwecken widmete, war ihm als gutem Katholiken innerstes religiöses Bedürfnis. Daß er aber auch stets und unbeirrt seine eigenen Wege ging und trotz aller, von ihm nie einer Abwehr gewürdigten Angriffe von seiten einer ihren archaisierenden Tendenzen mit allen Mitteln zum Siege verhelfen wollenden Kritik seine Eigenart zu wahren wußte, wollen wir dankbarst anerkennen, um so mehr, als gerade auf dem Gebiete der Kirchenmusik sich ein unfähiger, sich selbstzufrieden in längst ausgetretenen Geleisen tummelnder Dilettantismus in beängstigender Weise breit macht und Meister, welche ihre eigene Sprache reden, so überaus selten sind.

Durch die Aufführung der oben analysierten Messe Rheinbergers bei der nächsten Generalversammlung des Cäcilienvereins in Innsbruck wird übrigens, worauf besonderer Wert zu legen ist, nun auch offiziell dem großen, einst so viel verlästerten Meister endlich jene Beachtung geschenkt und jene Stellung eingeräumt, die ihm als einem der edelsten und bedeutendsten Kirchenkomponisten des neunzehnten Jahrhunderts gebührt.

Die Messe am heiligen Fronleichnamsfeste

Der Trauercharakter des Gründonnerstag gestattet der heiligen Kirche nicht, dem Heiland für das uns an diesem Tage geschenkte „große Geheimnis" mit Lob- und Jubelgesängen Dank zu sagen. Sie hat ihrem Zentralgeheimnisse ein eigenes Fest geweiht, an welchem sie den sakramentalen Gott nicht nur innerhalb ihrer Gotteshäuser ehrt; in ihrem Dankesgefühl und Freudenjubel trägt sie ihn hinaus auf die Straßen und Plätze, um ihn im Triumphe durch die Scharen des Volkes zu führen. Sie weiß sich glücklich in ihrem Glauben an den Gottmenschen, den Stifter des Neuen Bundes, überglücklich im Besitze des unter dem Wolkenschleier der Hostie verborgenen Heilandes. Doch ist ihr der eucharistische Gott nicht Gegenstand der Verehrung und Anbetung allein; der Heiland selbst weist immer und immer wieder hin auf sich selbst als die Speise fürs ewige Leben. In der Meßliturgie des Festes kommt vor allem dieser Gedanke zum Ausdrucke: Er ist der gute Hirte und Ernährer, der uns auf die fetten Weiden seiner Liebe und Gnade führt.

Cibavit eos ex adipe frumenti, alleluia: Er speiste sie mit dem Marke des Weizens, alleluja — *et de petra, melle saturavit eos, alleluia, alleluia, alleluia:* und mit Honig aus dem Felsen sättigte er sie, alleluja etc. Gott sättigte die Israeliten mit dem Himmelsbrote des Manna und gab ihnen Wasser aus dem Felsen; uns aber speist er, wenn wir mit heiliger Lust nach ihm verlangen, mit dem eucharistischen Weizen, diesem Lebensmark der Kirche, dem reinsten und vorzüglichsten, nahr- und schmackhaftesten Himmelskorn. Wer nach ihm dürstet, den sättigt er mit dem köstlichsten Honigtranke, der ihm selbst, dem Grund- und Ecksteine der Kirche, reichlich entquillt. Und darum: *Exultate Deo adjutori nostro:* Frohlocket Gott, unserem Helfer — *jubilate Deo Jacob:* jubelt dem Gotte Jakobs. Ja, jauchzet und lobsinget, ihr Christen, an dem heutigen Freudenfeste, an dem Gedenkfeste der wunderbaren Ernährung in euerer irdischen Pilgerschaft. Lasset diesen Dankesjubel in hoher Begeisterung erschallen, wenn der sakramentale Gott auszieht aus den Tempeln und hinzieht triumphierend und segnend Land und Volk!

Digitized by Google

Wir singen der Liebe des Heilandes, die er uns durch die Hingabe seiner selbst als Nahrung unserer Seele immerfort erweist, mit den Worten des Psalmisten dieses Dank- und Jubellied im Graduale: *Oculi omnium in te sperant, Domine:* Aller Augen hoffen auf dich, Herr — *et tu das illis escam in tempore opportuno:* und du gibst ihnen Speise zur rechten Zeit. *Aperis tu manum tuam:* Du öffnest deine Hand — *et imples omne animal benedictione:* und erfüllst jedes Geschöpf mit Segen. Alleluja, alleluja. Segen wird ausströmen in die Herzen aller, die von diesem Brote essen mit reinem, gläubigen Herzen; wer sich heiligen Verlangens voll mit dem eucharistischen Heilande oft vereinigt, der wird des ewigen Lebens teilhaftig; er bleibt verbunden mit seinem Gotte und Gott bleibt in ihm, wie der Allelujavers mit des Heilandes eigenen Worten versichert: *Caro mea vere est cibus, et sanguis meus vere est potus:* Mein Fleisch ist wahrhaft eine Speise und mein Blut ist wahrhaft ein Trank — *qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem:* wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt — *in me manet, et ego in eo:* bleibt in mir und ich in ihm. Alleluja. Die anschließende Sequenz enthält die Glaubenslehre über das heiligste Altarssakrament.[1])

Die Priester des Alten Bundes sollten nach Gottes Anordnung heilig sein, um die Opfer, die doch nur Vorbilder des neutestamentlichen Opfers waren, würdig zu vollziehen. Einer um so größeren Reinheit und Heiligkeit müssen sich also die Priester des Neuen Bundes befleißen, da sie das wahre Opfer, das allein Gottes würdig ist, darbringen und Verwalter und Ausspender des wahren Himmelsbrotes sind. Die Antiphon zum Offertorium erinnert an diese heilige Pflicht: *Sacerdotes Domini incensum et panes offerunt Deo:* Die Priester des Herrn bringen Weihrauch und Brot Gott dar — *et ideo sancti erunt Deo suo:* und darum sollen sie heilig sein ihrem Gotte — *et non polluent nomen eius:* und nicht entweihen seinen Namen. Alleluja.

Nur jenen, die von diesem Wunderbrote reinen Herzens essen, wird dieses Himmelsbrot zum Segen, zum Leben werden; der Unwürdige ißt mit diesem Brote den Fluch in sich hinein, da er den Leib des Herrn entweiht, indem er den Heiland zwingt, bei der Sünde zu wohnen. Die Communio erinnert den Christen an die Pflicht, nur im Stande der Gnade zum Tische der Gnaden zu treten und dabei der Liebe des Heilandes zu gedenken, der für ihn in den Tod gegangen: *Quotiescumque manducabitis panem hunc:* So oft ihr esset dieses Brot — *et calicem bibetis:* und den Kelch trinket — *mortem Domini annuntiabitis, donec veniat:* sollet ihr den Tod des Herrn verkündigen, bis er kommen wird — *itaque quicumque manducaverit panem, vel biberit calicem Domini indigne:* wer immer also ißt das Brot oder den Kelch des Herrn unwürdig trinkt — *reus erit corporis et sanguinis Domini:* der ist schuldig des Leibes und Blutes des Herrn. Alleluja.

Jägerndorf (Schlesien) P. A. Weiß, S. D. S.

„Ein Priesterherz“

1. Ein Priesterherz ist Jesu Herz!
Das Opferlamm für uns're Sünden,
Sucht überall in Sorg und Schmerz
Die irren Schäflein aufzufinden.

2. Ein Priesterherz ist Jesu Herz!
Es fühlet nur die fremden Leiden,
Es nimmt für sich der Menschen Schmerz
Und gibt dafür des Himmels Freuden.

3. Ein Priesterherz ist Jesu Herz!
Und Seelen nur sind sein Begehren,
Für Seelen litt es Tod und Schmerz,
Für Seelen will's die Lieb' verzehren.

[1]) Die deutsche Wiedergabe der Sequenz s. in Weinmanns Gradualbuch.

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Zur Credo-Frage

O Ironie der Geschichte! Es war vor 900 Jahren, da lag ein deutscher Kaiser vor dem Papst zu Rom auf den Knien und erbat sich als Krönungsgeschenk nur eines: man möge doch das *Credo* in den römischen Meßritus aufnehmen. Und heute kniet ein anderer aus demselben Lande vor der Ritenkongregation in Rom und klagt, wie viel Unheil das *Credo* anrichte, man möge doch gnädig sein und es wieder beim Alten bleiben lassen. Doch Spaß bei Seite!

Nach der letzten Nummer der *Musica Sacra* hätte „der geplagte 30jährige Chorregent" meinen können, es erfülle sich seine Befürchtung, man gehe „erhobenen Hauptes" über seine zweiseitigen Klagen und Vorschläge „zur Tagesordnung über". Er verdient doch eine Antwort; die Fragen sind ja ehrlich und aufrichtig gestellt. Wir wollen uns „über den armen Schlucker nicht mit billigem Witze lustig machen"; doch muß er sich gefallen lassen, daß wir einige Inkorrektheiten richtig stellen, hie und da seinen Ton etwas dämpfen und von den vier Vorschlägen auch gar keinen annehmen. Wir legen seinen Artikel neben unser Blatt und folgen ihm Satz um Satz.

Vorerst raten wir dem Herrn, sich seinen Nerven zulieb nicht unnötig aufzuregen über all die Klagen, an welchen das *Credo* doch nicht schuld ist. Tue er „erhobenen Hauptes" seine Pflicht, ob auch sogar ein Wächter der Liturgie zu ihrem Verächter wird; sind es doch oft gerade solche Herren, welche „die Länge des Gottesdienstes" verschulden durch allerlei unnötige Verkündigungen und Verlesungen und Vorbetereien und nicht selten auch durch ihre Dauerpredigten.

Das *Credo* war auch das Schmerzenskind unseres Chores. Jedes Stimmenheft zeigt es, daß dieser einzige Satz die Hälfte der fixen Meßgesänge ausmacht. Das hat seine erhöhten Schwierigkeiten, wenn man mit Knaben singen muß im Alter von 12—20 Jahren. Die Soprane sind im „Umfallen", werden rot und blau, wenn nur einige Male *f* vorkommt; die Tenöre erreichen mit Müh und Not, wenn sie auf die Zehen stehen *fis* und *g*, und das Singen der Bässe im *a* drunten ist schon mehr ein Gurgeln. Es ginge noch, wenn es Ruhepunkte darin gäbe, wie zwischen Offertorium und *Sanctus* u. a. Aber bei diesen halben Stimmen, unentwickelten Lungen und schwachen Kräften einen Satz durchsingen, der fast zehn Minuten dauert, ist eine Anstrengung. Es tat uns oft weh, wenn wir bei Indisposition der Jungen, bei lähmender Atmosphäre ein vierstimmiges *Credo* singen mußten.

Nun zu den Vorschlägen! Ad 1. „Die Ritenkongregation erlaube eine Kürzung des *Credo* (während es der Priester ganz bete). Der Schreiber sieht recht, das ist in der Tat ein „radikaler Vorschlag". Die Kirche folgt aber dem Satze: *sint ut sunt, aut non sint;* d. h. entweder singt der Chor das Gleiche und Ganze, wie es der Priester betet, oder er singe überhaupt nicht. Die Erlaubnis, die Sequenz *Dies irae* kürzen zu dürfen, läßt wohl keinen Schluß *a pari* zu. „Zweifellos hat die Ritenkongregation das Recht die liturgischen Gesetze zu ändern." Aber nach ihren Entscheidungen aus den letzten Jahrzehnten, oder wenn Sie wollen, Jahrhunderten, winkt dafür keine Hoffnung, eben weil kein Bedürfnis vorliegt. Ob das *Credo* früher oder später dem Ritus eingefügt worden, tut nichts zur Sache, sonst tritt ein anderer mit der Forderung hervor, die Leute doch gehen zu lassen, wenn man feierlich gesungen, die Messe sei aus, und sie nicht noch hinzuhalten mit einem Evangelium und anderen Zutaten, die auch später, viel später als das *Credo* angehängt worden sind. Alle diese Vorschläge riefen nach einer großzügigen Generalreform. Wann die kommt, weiß Gott. Indessen: „Abwarten und Tee trinken!" wie einst General Waldersee aus Asien schrieb.

Ad 2. Hier sagt der Einsender viel Unklares, um nicht zu sagen Unkorrektes. Er redet von früheren innigen Beziehungen zwischen Priester und Chor. Wir vermuten, daß Herr H. S. nie unklarer war, als wenn er sagt: „es sei klar, daß damals Priester und Volk zusammen das heilige Meßopfer feierten, so daß dasselbe also unvollständig war, wenn der Chor etwas kürzte oder ausließ." Von einer sakramentalen Unvollständigkeit kann auch in jener Zeit keine Rede sein und eine liturgische haben wir auch heute, „wenn der Chor etwas kürzt oder ausläßt". Daß heute noch eine innige Beziehung besteht zwischen Priester und Chor, sagt jedem das Anstimmen des *Gloria* und *Credo* und Aufnehmen und Weiterführen (nicht Wiederholen) der Priesterworte, das Unterbrechen des priesterlichen Betens im *Pater noster* durch den Chor, der ihm die letzte Bitte *„sed libera nos"* „vorwegnimmt", wie sie der Priester dann wieder vollendet und bestätigt durch sein Amen, usw. usw. Am schlimmsten ist schon folgender

Digitized by Google

Satz: „Das Hochamt ist gültig, mag der Chor für seinen Teil singen, was er will." Von der „Gültigkeit eines Hochamts" hören wir hier zum ersten Male reden. Der Satz ist aber doch ein Widerspruch in sich. Die Liturgik versteht unter Hochamt eine gesungene Messe, bei welcher der Chor nicht singt, was er will, sondern das und nur das, aber auch alles das, was die liturgischen Gesetze vorschreiben.

So eine Messe, bei welcher der Chor als *Gloria* „Die Himmel rühmen" von Beethoven, als Offertorium das „Ave Maria" von Gounod, nach der heiligen Wandlung *„Ave verum"* von Mozart singt, das ist kein Hochamt, ob auch der Priester *Gloria* und *Credo* intoniert; für das hat man keinen Begriff, das ist unliturgisches, unkirchliches Singen von Chor und Altar. — Dem zweiten Vorschlag — der Chor singe das *Credo,* indes der Priester ruhig weiterfahre bis zur Präfation — ist mit Gesagtem jeder Boden entzogen. Man bat Rom des öftern um Duldung dieser Gewohnheit, stützte sich auf jahrhundertalten Brauch, schützte alle möglichen Gründe vor, besonders solche, welche der Schreiber in der Einleitung erwähnt; und so viel uns bekannt ist, hieß es ohne Ausnahme immer: *tollatur abusus, serventur rubricae!* So auf eine ganz jüngste Anfrage eines schweizerischen Bischofes.

Ad 3. „Der Chor möge das kurze — soll wohl heißen das apostolische — Glaubensbekenntnis singen"; das gäbe neue Nahrung für die an Stoff verlegenen Komponisten. Alles schon dagewesen. Wir haben schon vor 20 Jahren solche „apostolische" *Credo*-Kompositionen gesungen — ich glaube, sie waren vom bekannten Schöpf —. Aber sie verstießen eben gegen kirchliche Vorschriften, darum mußten sie wieder ausgeschaltet werden. Die Gründe, welche Herr H. S. für seine Ansicht ins Feld führt, grenzen ans Naive. Ob „die Komponisten nicht mehr wissen, was sie komponieren sollen"? — Gottbegnadigten Meistern geht der Stoff nie aus; denen genügen die abgrundtiefen Gedanken der liturgischen Gebete. Für die wäre auch „das neue *Credo*" kein „heißersehntes Objekt", und die andern sollen das Komponieren, auf gut deutsch übersetzt, das Zusammenstellen von Noten bleiben lassen. Daß die Verleger nicht in Verlegenheit sind, was sie verlegen sollen, beweist ein Blick in ihre neuesten Anzeigen von den vielen Neuausgaben, Neuauflagen, Bearbeitungen und Einführungen in die *Vaticana* u. a. m. Auch ist es gar nicht nötig, daß die Nummern des Vereinskatalogs morgen schon heraufgeschnellt werden „auf das glückliche erste halbe Tausend". *Non numerandi.* Hier gilt die Qualität. Und wenn der Referent meint, „allzuhohe Kunstansprüche mache der Katalog ohnehin nicht", so möchten auch wir eher wünschen, er würde hie und da etwas größere machen. Nicht erschrecken, Herr H. S.! Höhere Kunstansprüche sind hier nicht gleichbedeutend mit vermehrten Schwierigkeiten, sondern mit mehr Geist, Geist der Kunst und der Religion, mit mehr Erfindung, Originalität, Gehalt und musikalischer Richtigkeit.

Ad 4. Hier ruft er einer ganz neuen Kompositionsweise, die man noch erfinden soll. Entdeckungen und Erfindungen geschehen aber nie nach Programm oder Befehl. Ich weiß nicht, ob der Columbus dieser neuen Welt, ob der Palestrina dieser „neuen Musik" schon geboren ist. Der Vorschlag ist sehr bequem, aber utopisch. *„Falsibordoni* zu einer Art Rezitation geeignet", müßten wohl auf die Dauer langweilig und ermüdend wirken. Da ziehen wir den einfachen aschgrauen Choral vor und das ist nun:

Unser Vorschlag. Man singe das *Credo* choraliter. Der „lange Text" kann im Choral ganz gut „im Zeitraum einer feierlichen Rezitation" abgewickelt werden. Ein musikalisch richtig und fromm gesungenes Choral-*Credo* dauert nicht mehr als $3^1/_2$ Minuten. Der Priester hat sein *Credo* gebetet, wenn der Chor anlangt beim *„Et incarnatus"*, wo er niederknien muß, dann ist sein Warten nicht mehr unerträglich. Man scheide zwei Chöre aus, eventuell Solo, Halb- und Ganzchöre, helfe mit charakteristischer Registrierung nach, ohne in kleinliche Spielereien zu verfallen, und dieses Choral-*Credo* nimmt dem Gottesdienste nichts an Feierlichkeit, zieht ihn nicht in die Länge und bewahrt den Chor vor Ermüdung.

Und nun, lieber Leidensgenosse, nichts für ungut! Fiel die Antwort etwas derb aus, so denken Sie, es ist ein Schweizer und dazu noch ein Kapuziner, die tragen keine Handschuhe, aber meinen's ehrlich.

Einig mit Ihnen im prächtigen Schlußsatze: Erstes und oberstes Prinzip in der Kirchenmusik sind und bleiben die liturgischen Gesetze

entbietet kollegialen Gruß

Sursee, 9. Mai — P. Friedrich Schefold, O. C.

Gemäß der üblichen Redaktionspraxis haben wir die Entgegnung des H. P. Schefold, die am 12. Mai in unserere Hände kam, dem Verfasser des Artikels in der April-Nummer „Das *Credo*" zu eventueller Rückäußerung zur Verfügung gestellt und erhalten dazu unterm 18. Mai folgende Zuschrift:

Sehr geehrte Redaktion! Der knappe Zeitraum von 3 Tagen, den mir Ew. Hochwürden zur Beantwortung des gütigst übersandten Aufsatzes von P. Schefold gesteckt haben, macht es mir leider unmöglich, näher auf denselben einzugehen. Mir begegnet übrigens der Name des H. H. P. Schefold zum erstenmal und somit möchte ich seine Ausführungen nicht ohne weiteres frommgläubig hinnehmen, sondern noch ruhig andere, bessere Antworten abwarten. Vollständig überzeugt hat mich in der Entgegnung des H. P. Schefold eigentlich nur sein Schlußsatz, daß seine Antwort „etwas derb und er ein Kapuziner ist, der keine Handschuhe trägt".

In vorzüglicher Hochachtung

Ew. Hochwürden ergebenster

L., 16. Mai — H. S., Chorregent.

Digitized by Google

Programm der Kirchenmusikschule Regensburg

1. Ziel und Zweck der Schule

Die Kirchenmusikschule wurde im Jahre 1874 von dem verstorbenen Prälaten Dr. Franz Xaver Haberl gegründet und am 22. November 1909 mit Genehmigung Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten unter dem Protektorate des Bischofs von Regensburg, Exzellenz Dr. Antonius von Henle, Reichsrat der Krone Bayern und unter der Verwaltung eines Kuratoriums als öffentliche Stiftung errichtet.

Ziel und Zweck der Schule ist die weitere und allseitige, theoretische und praktische Ausbildung von musikkundigen katholischen Priestern und Laien zu Chordirigenten und Organisten auf Grund des päpstlichen *Motu proprio* vom 22. November 1903 zur Erreichung des Ideals eines liturgischen Gesamtkunstwerkes.

Demgemäß nimmt der spezifisch kirchliche Gesang, der gregorianische Choral nach Maßgabe der Erlasse Pius X. den ersten Rang ein. Ebenbürtig steht ihm zur Seite der Palestrina-Stil, als dessen Hochschule und vorbildliche Pflegestätte Regensburg mit seinem Domchor seit Beginn der kirchenmusikalischen Reform seinen Weltruf genießt. Nicht geringere Sorgfalt wendet die Schule einem kirchlich würdigen modernen Kirchenmusikstil zu, der nicht bloß theoretisch gelehrt, sondern auch in guten Aufführungen dargeboten wird.

2. Lehrplan

Die Anstalt setzt bei ihren Schülern entsprechende Kenntnisse voraus und richtet ihr Streben auf Vertiefung und Fortbildung. Der zwei Semester umfassende Jahrgang enthält folgende Disziplinen:

Theoretische und praktische Liturgik
Lateinische Kirchensprache
Ästhetik der Kirchenmusik
Geschichte der Kirchenmusik
Literatur der Kirchenmusik
Theorie und Begleitung des gregorianischen Gesanges
Harmonielehre
Kontrapunkt, Kompositions- und Formenlehre
Gesangsübungen und Gesangsmethode
Anleitung zum Dirigieren
Partiturspiel in alten und modernen Schlüsseln
Orgelspiel und Orgelkunde
In Klavier und Violine wird auf Wunsch Privatunterricht erteilt.

Einen besonderen Wert für die praktische Ausbildung ersieht die Anstalt in ihrer organischen Verbindung mit dem Domchor. Die Schüler sind nicht nur verpflichtet den Aufführungen, sondern auch den Proben desselben beizuwohnen; die gesanglich fortgeschrittenen Eleven beteiligen sich im Domchor als Sänger. Sodann hält der Domkapellmeister einen eigenen gesangsmethodischen Kursus für die Eleven der Kirchenmusikschule ab, in welchem die Heranbildung der zukünftigen Singknaben des Domchores von den ersten Anfängen an (I. Singklasse) den Eleven einerseits vorgeführt wird, während anderseits denselben bereits geschulte Abteilungen des Domchores (II. und III. Singklasse) zu eigenen Lehrproben zur Verfügung stehen.

Außerdem ist den Eleven ständig Gelegenheit geboten in der angrenzenden Cäcilienkirche sich als Sänger, Organisten und Dirigenten unter Anleitung des Direktors praktisch zu betätigen.

Digitized by Google

3. Lehrkräfte

Das Lehrerkollegium besteht aus den Herren:

Domkapellmeister F. X. Engelhart
(Gesangsmethode und -Übungen, Theorie und Praxis des gregorianischen Chorals, Partiturspiel und Literatur der Kirchenmusik)

Kanonikus P. Griesbacher
(Kontrapunkt, Kompositions- und Formenlehre)

Kapellmeister F. Höfer
(Harmonie- und Instrumentationslehre)

Professor Dr. S. Killermann
(Physiologie der Stimme)

Professor K. Kindsmüller
(Praktische Liturgik und Kirchenlatein)

Domorganist J. Renner
(Orgelspiel, Orgelkunde und Begleitung des gregorianischen Chorals)

Direktor Dr. K. Weinmann
(Geschichte der Kirchenmusik, Ästhetik der Kirchenmusik, Theoretische Liturgik, Anleitung zum Dirigieren)

4. Unterrichtsdauer

Das Winter-Semester beginnt mit dem 15. Oktober und schließt mit dem Ostermontag; das Sommer-Semester nimmt seinen Anfang am Montag nach dem Weißen Sonntag und schließt mit dem 15. Juli.

5. Lehrmittel

Die Anstalt besitzt zwei Bibliotheken. Die Schülerbibliothek enthält viele Tausende von Nummern von theoretischen und praktischen Werken, so z. B. fast sämtliche Kompositionen des Cäcilienvereinskataloges, welche den Eleven in den Räumen der Bibliothek und gegen Ausleiheschein auf den Zimmern zur Verfügung stehen. Die sog. Haberlsche Bibliothek befindet sich in einem eigenen, heizbaren Bibliotheksgebäude und kann deren Benützung fortgeschrittenen Eleven gestattet werden. Zu Forschungszwecken ist außerdem die berühmte Proskesche Musikbibliothek zugänglich.

Für das Orgelspiel steht die große, mit allen modernen Einrichtungen ausgestattete Orgel der Cäcilienkirche zur Verfügung, zwei weitere zweimanualige Orgel in eigenen Orgelzimmern und zwei Pedalharmoniums. Sämtliche Orgeln und ein Pedalharmonium werden elektrisch betrieben. Außerdem besitzt die Anstalt noch eine Anzahl von Klavieren und Harmoniums zur Benützung für die Eleven.

6. Kosten

Die Eleven erhalten Wohnung und Kost im Anstaltsgebäude. Es stehen daselbst eine Reihe von Einzelzimmern, einfach möbliert, zu den ortsüblichen Preisen von 15—20 ℳ monatlich (einschließlich Bedienung) zur Verfügung, deren Anweisung nach der Reihenfolge der Anmeldung geschieht. Licht und Beheizung in den Zimmern wird je nach Bedarf in Rechnung gestellt; ebenso zu geringem Ansatze der Stromverbrauch für die elektrischen Orgeln, soweit die Eleven nicht vorziehen zur gleichfalls vorgesehenen Selbstbedienung zu greifen. Wünschen die Eleven Klaviere oder Harmoniums für ihre Zimmer, so können sie dieselben aus den Klaviermagazinen der Stadt mieten oder ihr eigenes Instrument mitbringen.

Kost (Frühstück, Mittagtisch und Abendessen) beträgt monatlich 60 ℳ; es steht aber jedem Eleven frei die Pension auch außerhalb der Anstalt zu nehmen.

Ein großer Obst- und Ziergarten bietet Gelegenheit zur Erholung.

Das Schulgeld für den gesamten Unterricht einschließlich der Orgelstunden beträgt monatlich 20 ℳ.

Digitized by Google

Alle diese Beträge werden am 1. jeden Monats praenumerando erhoben. Denjenigen Eleven, welche die Weihnachts- und Osterferien nicht in der Anstalt verbringen, wird der entsprechende Betrag für Kost in Abrechnung gebracht, nicht aber während einer sonstigen etwaigen Abwesenheit.

7. Aufnahms-Bedingungen

Charakter und Tendenz der Kirchenmusikschule Regensburg erfordern von den Besuchern die Zugehörigkeit zur römisch-katholischen Kirche, gewissenhafte Beobachtung der Gebote derselben, einen sittlich untadelhaften Lebenswandel; ernstes Streben ist Grundbedingung. Die Anmeldungen sind bis längstens 15. September an die unterfertigte Direktion zu richten und müssen enthalten:

1. Ein Taufzeugnis, aus dem Tag und Jahr der Geburt hervorgeht, da jeder Eleve das 18. Lebensjahr erreicht haben muß.
2. Ein Sittenzeugnis des zuständigen Pfarramtes (Priester haben ihre *Literae testimoniales* bei ihrer Ankunft dem H. H. Generalvikar persönlich zu überreichen).
3. Zeugnisse über die bisherige musikalische Vorbildung in der Praxis oder an Musikschulen, Konservatorien usw. Bewerber, deren Zeugnisse von der Direktion als ungenügend befunden werden, haben sich vor Beginn des Semesters einer Prüfung zu unterziehen.

Am Schluß des Sommer-Semesters findet vor der Prüfungskommission das Abgangsexamen statt, das in einen schriftlichen und mündlichen (praktischen) Teil zerfällt und unter Einbeziehung der Jahresleistung die Qualifikation des Examinanden festsetzt. Auf Grund desselben erfolgt die Ausstellung eines Zeugnisses über die Befähigung als Chorregent oder Organist.

Die Kirchenmusikschule ist in der Lage bei angemeldeten Vakanzen ihre Absolventen mit Erfolg zu empfehlen.

Direktion der Kirchenmusikschule
Dr. Karl Weinmann

Die Kirchenmusikschule hat bisher eine stattliche Zahl von Schülern ausgebildet. Einige Namen aus der Reihe derjenigen Schüler, die bedeutsame kirchenmusikalische Stellungen bekleiden oder als Komponisten hervorragen, seien — soweit sie der Anstalt bekannt sind — im Nachfolgenden genannt:

Adler Thomas, Domkapitular, ehem. Domkapellmeister, Bamberg

Berberich Ludw., Chordirektor, München

Bicherl Wenz., Organist und Seminarmusiklehrer, Ettal

Bewerunge Heinrich, Musikprofessor, Maynooth (Irland)

Bold Peter, Chordirektor, Augsburg

Brazis-Frey Theodor, Seminarprofessor Wilna (Rußland)

Breitenbach Joseph, Direktor der Organistenschule, Luzern

Bubendorfer Fr., Chordirektor, Linz a. D.

Cicognani Ant., Professor am Konservatorium: Liceo musicale Rossini, Pesaro (Italien)

Clovis Francis L., Musikdirektor, Cleveland, Ohio (Amerika)

Cohen K. Mons., Domkapitular, ehem. Domkapellmeister und Professor am Konservatorium, Köln a. Rh.

Dallaporta Paul, Chordirektor, Trient

Dreß Alfons, Domkapellmeister, Dubuque-Jowa (Amerika)

Felini Richard, Domkapellmeister, Trient

Filke Max, Domkapellmeister und Musikdirektor, Breslau

Frey Friedrich, Chorallehrer an der Organistenschule, Luzern

Geiger Johann, Musikpräfekt und Chor regent, Brixen

Geßner Ad., k. Professor und Musikdirektor am Konservatorium, Straßburg.

Glatt Ignaz, Domkapellmeister, Fünfkirchen (Ungarn)

Digitized by Google

Goller Vinzenz, Professor und Leiter der kirchenmusikalischen Abteilung an der k. k. Akademie, Wien-Klosterneuburg

Gonzalez August, Direktor, Querétaro (Mexico)

Gronen Theodor, Domorganist, Hildesheim

Gruber Franz Xaver, Chordirektor, Meran

Gruberski Eugen, Komponist, Czerwińsk, (Rußl. Polen)

Dr. Gustajtis Matthias, Seminarprofessor, Mariampol, Litauen (Rußland)

Hoff Rich., Domkapellmeister, Hildesheim

Hohn W., Chordirektor, Homburg v. d. H.

Jansen W. P., Herausgeber des „St. Gregoriusblatt's", s'Gravenhage (Holland)

Jocham Eugen, Chorregent, Kempten

Kalinowski J., Organist und Lehrer für Orgel, Bialystok (Rußland)

Kindsmüller Karl, Professor, Kirchenmusikschule, Regensburg

Dr. Klein Johann Baptist, Chordirektor, Nürnberg

Kralinger Rudolf, Chordirektor, Brixen

Dr. Kromolicki Jos., Chordirektor und Leiter der kirchenmusikal. Kurse, Berlin

Lobmiller Theodor, Domkapellmeister, Rottenburg

Luypen Edm., Bischof von Batavia (Java)

Makowski Heinrich, Professor am Konservatorium, Warschau

Mayerhofer Isidor, P., Stiftskapellmeister, Seitenstetten (Oberösterreich)

Mitterer Ignaz Mons., Domkapellmeister und Propst, Brixen

Dr. Möhler Anton, Musikhistoriker, Steinhausen (Württemberg)

Dr. Müller Hermann, Professor, Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, Paderborn

Dr. Müller Peter, Chordirektor, Rom

Nikel Emil Mons., Domdechant, Komponist, Breslau

Novialis Jos., Domkapellmeister, Kowno (Rußland)

Nowowiejski F., Musikdirektor, Moskau

Nowowiejski Rudolf, Domkapellmeister, Lemberg

Pagella Don Giov., Organist, Turin

Perosi Lorenzo Monsignore, Direktor der Sixtinischen Kapelle, Rom

Perosi Marziano, Chordirektor, Wien

Petzelt Jos., Dozent am Konservatorium, Barmen

Piechler Ernst, Musikpräfekt, Passau

Pierron Joseph, Chordirektor, Milwaukee (Amerika)

Pracher Max, Chordirektor, München

Quadflieg J., Rektor u. Komponist, Elberfeld

Renner Joseph, Domorganist und Dozent an der Kirchenmusikschule, Regensburg

Schaik Johann van, Komponist, Utrecht (Holland)

Scheel Joseph, Münsterchordirektor, Konstanz a. B.

Schildknecht Joseph, † Seminarmusiklehrer, Rorschach (Schweiz)

Schwalge Joseph, Direktor der Kirchenmusikschule, Aachen

Spies Herm., Domkapellmeister, Salzburg

Stehle Ed. jun., † Organist, Winterthur (Schweiz)

Stockhausen M., Domkapellmeister, Trier

Strubel Joh., Domkapellmeister, Würzburg

Tebaldini Giov., Professor, Milano (Italien)

Thermignon Delfino, Domkapellmeister, S. Marco, Venedig (Italien)

Valdés Julio, Komponist, San Sebastian (Spanien)

Vasquez Nicanor, Professor Seminario Conciliar, Mérida (Mexico)

Velasquez Guadelupe, Professor del Conservatório Nacionál, México

Walter K., Kgl. Seminarlehrer und Orgelbauinspektor, Montabaur

Walkiewicz E., Domorganist, Dubuque (Amerika)

Dr. Weinmann Karl, Direktor der Kirchenmusikschule, Regensburg

Weinmeier Leo, Domorganist, Saratow (Rußland)

Werra Ernst von, Dozent an der Kirchenmusikschule, Beuron

Wibl Joh., ehem. Domkapellmeister, Graz

Widmann, P. B., Chorregent, Mehrerau a. B.

Wiedemann Alb., Chorregent, Augsburg-Lechhausen

Wiltberger K., Gesanglehrer am Priesterseminar, Bonn a. Rh.

Zehrer Christoph, Kgl. Gymnasialmusiklehrer, Regensburg.

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

H. H. **Peter Griesbacher**, Dozent an der Regensburger Kirchenmusikschule wurde von Sr. Kgl. Hoheit dem Prinzregenten zum Kanonikus am Kollegiatstift zu St. Johann ernannt. Damit hat das Kgl. Staatsministerium einen Beweis seines warmen Interesses für die *Musica sacra* und besonders für die Regensburger Kirchenmusikschule gegeben, und es werden demselben nicht nur die Kirchenmusiker Bayerns, sondern des ganzen Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins Dank wissen, daß nunmehr der Name Griesbacher für immer mit Regensburg verknüpft bleibt.

In **Bamberg** wurde am 16. Mai H. H. Domkapellmeister **Thomas Adler**, Geistlicher Rat und Domvikar zum Domkapitular gewählt. Mit dieser Wahl hat das hohe Domkapitel die reichen Verdienste seines nun über 23 Jahre wirkenden Domkapellmeisters anerkannt und zugleich nach dem Vorgange anderer Domkapitel (Mainz, Köln etc.) sich selbst geehrt. *Vivant sequentes!* (Den beiden H. H. Kanonikern aber — H. H. Domkapitular Adler ist Schüler unserer Anstalt — gestattet sich die Direktion und Redaktion die herzlichsten Glück- und Segenswünsche: *ad multos annos!*)

Mit dieser Freudennachricht müssen wir zugleich eine Trauerkunde bringen: In **Immenstadt** (Schwaben) starb am 23. April H. H. Prälat, Universitätsprofessor a. D. **Dr. Andreas Schmid**, der ehemalige langjährige Direktor des Münchener Georgianums. Eine überaus große Zahl ehemaliger, dankbarer Schüler trauert um den edlen Lehrer und Erzieher, der nicht nur ein trefflicher Gelehrter, sondern auch ein warmbegeisterter Förderer der *Musica sacra* war, wie seine zahlreichen Aufsätze in den verschiedenen kirchenmusikalischen Zeitschriften, in der *Musica sacra*, im Kirchenmusikalischen Jahrbuch usw. bezeugen. *Have pia anima!*

In **Innsbruck** findet vom 24.—27. Juli die diesjährige Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins statt.

Die prächtig restaurierte Klosterkirche in **Oberalteich** (Niederbayern) erhielt, Dank der Bemühungen des kunstbegeisterten Pfarrherrn Schraml, eine ebenso prächtige Orgel mit 47 Registern aus der bekannten Orgelfabrik von Steinmayer & Co. in Öttingen am Ries. An die Orgelprobe und -Weihe schloß sich ein Kirchenkonzert, dessen großes und wirkungsvolles Programm das Kgl. Lehrerseminar Straubing unter Leitung des H. Seminarlehrers Schwarz besorgte.

Eine Jubiläumsfeier beging aus Anlaß der 25jährigen Tätigkeit des H. Direktors Karl Schell der Cäcilienverein **Basel** mit einem reichhaltigen Programm.

In **Zabrze** ist die Stelle eines II. Organisten zu besetzen. Näheres durch: H. Chorrektor Cichon daselbst. K. W.

Vom 20. bis inkl. 22. Mai dieses Jahres fand in **Leipzig** das 2. Bachfest statt. Festdirigent Professor Dr. Straube, Organist zu St. Thomae, der Wirkungsstätte Bachs. Mitwirkende eine Reihe erster Künstler, u. a. Hofrat Professor Dr. Max Reger, Joseph Pembaur jun., beide bekannt als unvergleichliche Bachspieler. Gesangsolisten: Frau Anna Stronck-Kappel für Sopran, — Frl. Emmi Leisner für Alt; — die Herren Dr. M. Kroemer und G. A. Walter für Tenor — und als Baßsänger waren gewonnen die Herren: Professor Joh. Messchärt (sprich Meskaert), Hofopernsänger Alfred Stephani und Rud. Gmeiner. — Der Chor setzte sich zusammen aus dem Bachverein und dem Thomanerchor unter Mitwirkung des städtischen (Gewandhaus)-Orchesters. — So war äußerlich auf das Beste für das Gelingen der großen Feier gesorgt. — Zur Aufführung gelangten in den drei Kirchenkonzerten und in den zwei Kammermusikkonzerten unter andrem: die Johannis-Passion, die im Gegensatz zur Matthäus-Passion mehr lyrischen Charakter trägt. Die Musik zur Johannis-Passion wurde seinerzeit von Rob. Schumann der letzteren vorgezogen, eben wegen ihres Anklanges an die romantische Musik. Die Festtage hatten eine gewaltige Zahl einheimischer und vor allem auswärtiger Musikfreunde, insbesondere der Bachschen Kunst nach Leipzig gezogen. Der Gedanke hat ja doch einen besonderen Reiz, in denselben Räumen des schönsten Gotteshauses von Leipzig den Tönen zu lauschen, die hier sozusagen zuerst das Licht der Welt erblickten. Die unermeßliche Größe dieses Mannes kommt einem bei solchen konzentrierten Darbietungen so recht zum Bewußtsein. Man vergißt zuletzt ganz, daß die Musik aus Tönen besteht, man fühlt das Walten des Riesengeistes und das Wehen seiner Glaubensseele — und geht wieder heim — und — schweigt. Will man Bach nachahmen, so fange man beim rechten Ende an: man habe einen Glauben wie Bach, dann erst strebe man nach der Kunstform eines Bach. In diesem Sinne hoffen auch wir, daß die Reform oder der Ausbau der Kirchenmusik von Bach ausgehen möge.

Eine Riesenaufführung konnte sich **Frankfurt a. M.** leisten am Schlusse der Wintersaison 1910/11 mit der Wiedergabe der Matthäus-Passion von Bach, durch Mengelberg, der die 900 Sänger und ca. 1000 Knaben dirigierte (Cäcilienverein von Frankfurt und Gesangvereinigung zur Förderung der Tonkunst

Digitized by Google

aus Amsterdam). Anwesend waren in der städtischen Festhalle an 14000 Zuhörer. Bachs Größe verträgt das schon. Wenn der „Kantor" das erlebt hätte! — — —

Der weltbekannte Musikforscher, -Theoretiker und -Historiker Hugo Riemann in Leipzig, der Verfasser „des" Musik-Lexikons, ist ordentlicher Honorarprofessor an der Universität Leipzig geworden. (Unseren aufrichtigen, ergebenen herzlichen Glückwunsch. *Ad multos annos!* In Deutschland besitzen nur noch Berlin und München ein Ordinariat für Musikwissenschaft.) Riemanns besonderes Verdienst ist die 1905 erfolgte Wiederaufnahme der musikpraktischen Übungen, bekannt unter dem Namen *Collegium musicum* — mit wesentlicher Unterstützung des Privatdozenten Dr. A. Schering. — Schon Georg Phil. Telemann hatte diese Institution an der Leipziger Universität gegründet im Jahre 1701. Mehrere Thomaskantoren, darunter auch J. S. Bach hatten diese Musikabende weitergeführt, die aber doch schließlich eingingen aus Mangel an Interesse von seiten der Studentenschaft. Die Aufführungsabende unter freier Betätigung der hiesigen studierenden Jugend bringen Kammermusiken von Corelli, Purcell, dall' Abaco, Fr. Fasch, Gluck, Pergolesi, Fr. X. Richter, Joh. Stamitz und Anton Filz. Sämtliche Werke sind entnommen dem „*Musicum collegium*", herausgegeben von Hugo Riemann bei Breitkopf & Härtel. Herrliche Musik, die erst den Geist verstehen lehrt, aus dem heraus die Wiener Meister geboren und von dem geleitet sie an die Schaffung ihrer Werke gehen konnten. Wir verweisen musikübende Kreise ganz besonders auf diese Perlen der Vorwienerischen, der Mannheimer Zeit. —

In Insterburg plant man zum Gedächtnisse von Liszts Geburtstag — 1811 am 22. Oktober — (neben Verdis „*Requiem*") die Wiedergabe der Faust-Symphonie von Liszt. — In Eutin gab man bereits zwei große Liszt-Konzerte: „Legende von der heiligen Elisabeth" und Orgelwerke nebst kleineren Chören unter Leitung von Andreas Hofmeier. — Auch der Leipziger Riedelverein plante eine Lisztfeier großen Stils: Graner Messe, Elisabeth, der ungekürzte „Christus" u. a. sollten zur Aufführung gelangen. Leider hat das Bachfest die Ausführung dieses Planes bis auf weiteres unmöglich gemacht. Wir hoffen trotzdem noch auf einen guten Ausgang des Unternehmens. Dr. Göhler ist der rechte Mann für die Eigenart und Größe eines Liszt.

Gegenwärtig ist man eifrig bestrebt um die Hebung der Singbildung in der Volksschule. Insbesondere wächst die Zahl der Anhänger des Eitzschen „Tonwortes". Es ist manches Gute an der Sache; aber man denke nicht, daß mit Annahme von Eitz alles getan sei. Wer sich näher über das „Für und Wider" unterrichten will, den verweisen wir auf den ausführlichen Artikel im „Pharus" (März und Aprilheft), Donauwörth.

In Wien tagte vom 20. bis 23. April 1911 der Erste Musikpädagogische Kongreß unter regster Beteiligung von Vertretern musikpädagogischer Körperschaften aus allen Teilen des Reiches. Zugegen waren in Vertretung des Unterrichtsministers der Sektionschef von Fesch, der Bürgermeister Dr. Neumeyer, der Bischof von Leitmeritz Dr. Groß und viele hochangesehene Damen und Herren, insbesondere Frl. Anna Morsch, die hochverdiente Vorsitzende des deutschen musikpädagogischen Verbandes (Sitz Berlin). Interessant für den Kirchenmusiker wird das „Kirchenmusikalische Programm" sein, das hiebei zur Aufführung kam und einen Einblick in das kirchenmusikalische Milieu der Kaiserstadt an der Donau gewährt:

Kirche „Am Hof", I. Bez. L. Rotter, *Missa* in *D*, Kirche „St. Michael", I. Bez. Mozart, Orgelmesse. „Maria Hilf", VI. Bez. J. Haydn, *Missa St. Joannis de Deo.* (Das *Gloria* und *Credo* durch Ausführung liturgisch korrekt gemacht). Piaristenkirche „Maria Treu". VIII. Bez. Franz Schubert, Messe in *G.* K. k. Hofkapelle, I. Bez. J. Haydn, Messe in *D*-moll, sog. Nelsonmesse. „St. Peter", I. Bez. J. Haydn, *Missa Sti Nicolai* (6/4) *G*-Dur. (Der erste Teil des *Credo* durch Wiederholung liturgisch korrekt gemacht.) „St. Augustin", I. Bez. Franz Schubert, Messe in *G.*

In Frauenfeld wird vom 25.—26. Juni die 8. Generalversammlung des Bistums Basel stattfinden. Das aufgestellte Programm ist äußerst interessant und läßt auf einen tüchtigen Chor und einen nicht minder tüchtigen Dirigenten schließen. Neben den Meistern der altklassischen Polyphonie Palestrina, Lassus, Handl usw. sind auch die modernen Kirchenkomponisten vertreten: Edgar Tinel, Bruckner, Rheinberger, Stehle usw. Auch des Orgelspiels ist mit Werken von Bach, Guilmant u. a. gedacht, ebenso des kirchlichen Volksgesanges.

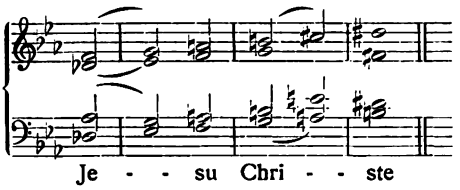
In Amsterdam veranstaltet der „*Amsterdamsch a capella Koor*" unter Leitung A. Averkamps gehaltvolle Aufführungen älterer Musik; so brachte er vor kurzem zum Vortrag: Orlando di Lasso, *Missa pro defunctis*, Palestrina, *Improperien*, Josquin de Près, *Miserere mei Deus* (Psalm 50) usw. H. L.

Digitized by Google

Besprechungen

Werke ausländischer Komponisten

Montani, *Missa solemnis* in *Es* für gemischten Chor und Orgel. **New York, G. Schirmer.**

Dieses echt amerikanische Kunstprodukt bietet dem denkenden Kirchenmusiker ein hohes Interesse und dem Feinschmecker einen Hochgenuß von exotischem Geschmacke. Es ist von einem ernsten Charakter getragen und legt sich neben harmonischen Extravaganzen wie dem

und ähnlichen meteorartig aufleuchtenden Glanzstellen stellenweise sogar düstere Askese auf. Ein Hauptmittel sind harmonische Sequenzen. Die Stimmen folgen oft gezwungen dem logischen Zug in der fließenden Orgelbegleitung. Eine gewisse Ohnmacht der Phantasie stellt sich bei polyphonen Ansätzen der Stimmen ein, wie am Schlusse des *Gloria*. Aber die Messe ist würdig und von hohem Interesse für das musikalische Denken und Fühlen fremder Nationen. Ich glaube sogar, daß sich auch bei uns eine Aufführung aufs höchste lohnen würde, wo sich ein modern geschulter Chor an die nicht leichte, aber dankbare Aufgabe heranmachen wollte.

— — *Missa „Orbis factor"* für Unisonochor mit Orgelbegleitung. **New York, G. Schirmer.**

Die ersten Noten der *Missa „Orbis factor"* sind als Hauptmotiv für eine ganz in den Bahnen der Choralmelodie wandelnde mensurierte Messe genommen. Die Orgelbegleitung bringt mitunter auch den charakteristischen Quintenfall und kehrt häufig überspielend stets das Choralthema heraus. Der harmonische Charakter gipfelt in einer raffinierten Diatonik, die sich blasiert vom Chroma abwendet und nur selten — aber dann gründlich — von diesem unterbrechen läßt.

Organisten von ausgereiftem Geschmacke werden ihre Freude an der eigenartigen Komposition haben, die sich als ein ernstes kirchenmusikalisches Erzeugnis allenthalben bestens empfehlen läßt.

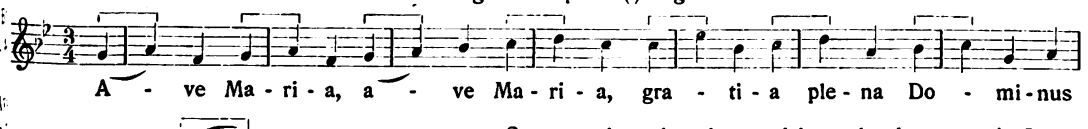
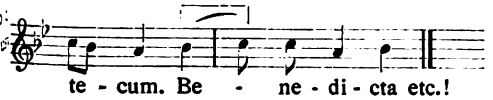
— — *Complete Vespers B. M. Virginis* für gemischten Chor und Orgel. **New York, G. Schirmer.**

Wer so schreibt, wie Montani, das kann nur der raffinierteste Harmoniker sein, der an R. Wagner und Strauß und der ganzen Moderne sich längst satt gehört hat und darum mit Wonne sich auf die Kirchentonarten stürzt, um hier in freiwilliger Askese sich einen gar seltenen Nervenkitzel zu bereiten. Denn die Kirchentonarten in ihrer alten natürlichen Reinheit und Keuschheit sind das nicht. Sie hängen den allermodernsten Flitter um und geben sich mit aller Raffiniertheit ein antikes Aussehen. Wie man heutzutage die altgotischen Statuen, die Sehnsucht amerikanischer und englischer Krösuse, so täuschend nachzuahmen versteht. Der Kenner merkt die Unechtheit sofort heraus. Damit soll aber über Montanis Streben nicht der Stab gebrochen sein. Es ist der Choral, aus dem seine Ideen herauswachsen. Für den Stilistiker bietet die vorliegende Komposition hohes Interesse; aber unsere Durchschnittschöre sind noch nicht auf der Höhe dieses blasierten Geschmackes angekommen. Jedoch was nicht ist, kann noch werden. Bei der großen Sicherheit in Behandlung des Textes muß die unrichtige Deklamation *frigóris* förmlich auffallen.

— — *Ave Maria* für 3 gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung. **New York, G. Schirmer.**

Die eine Stimme beginnt und die beiden anderen (Unterstimmen) imitieren mehr oder minder genau. So spinnt sich in ständiger Sequenzenfolge der volle Text des englischen Grußes unentwegt ab. Raffinierte Diatonik im plötzlichen Wechsel mit überschäumender Chromatik ist die Signatur der von tiefer Empfindung getragenen Komposition, deren sorgfältige Aufführung gewisse Schwierigkeiten bereitet, aber Mühe und Fleiß redlich lohnt. Frauenchören dürfte der aparte Stil besonders zusagen. Die kirchliche Würde ist trotz aller Extravaganzen in keiner Weise verletzt. Darum keine Angst!

— — *Ave Maria* für gemischten Chor mit Orgelbegleitung. **New York, G. Schirmer.**

Die von den Schwesterstimmen und Orgel homophon (!) begleitete Melodie lautet:

So etwas ist schon lange nicht mehr dagewesen! Schon seit dem 15. Jahrhundert nimmer. Werden die Niederländer eine Freude haben, daß sie jetzt wieder auferstehen können, um den Palestrina zu übertrumpfen. Hätte nicht gedacht, daß sich so schnell erfüllen würde, was ich in meiner im Drucke befindlichen „Stilistik" prophezeien mußte! Aber das Sprichwort bewahrheitet sich immer wieder: *Nil novi sub sole.* Das *Ave Maria* überlassen wir gerne den Amerikanern und danken dem lieben Gott, daß uns noch das große Wasser trennt von solchem Geschmacke.

Digitized by Google

Montani, *Six processional hymns.* **New York, J. Fischer & Bro.**

Die 6 Prozessionshymnen in englischer Sprache fesseln nicht bloß durch einen natürlichen, jeder Weitschweifigkeit abholden Aufbau, sondern insbesondere durch eindringliche, motivisch gesteigerte Melodien. In der Begleitung findet sich bei Nr. 1 derselbe durch inständig drängende Wiederholung äußerst impulsiv wirkende Gedanke, wie in des Referenten dreistimmigem *Te Deum* für Oberstimmen.

— — *Alma Redemptoris* für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel.

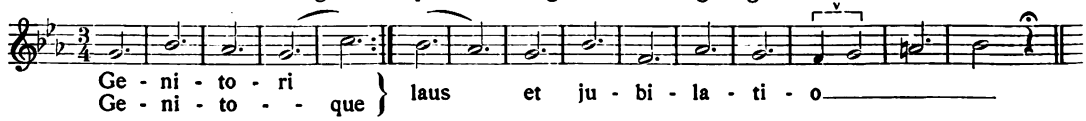
Derselbe aparte Stil, wie in den übrigen besprochenen Werken. Man wird aber nicht recht warm.

Tombelle, F. de la, *Messe (en Re mineur) à 3 voix mixtes.* **Lyon, 10 rue Président-Carnot, Janin frères.** Partitur 3 Fr. 70 cts., Stimmen à 75 cts.

Die Messe nötigt mir mehr Respekt von dem Können des Komponisten ab, als seine übrigen vorliegenden Kompositionen — und doch kann ich sie für die Praxis nicht empfehlen. Wir Stammesgenossen eines Richard Wagner haben einen ganz anderen Geschmack, als er in Tombellis Komposition zum Ausdruck kommt. Es ist ein asketischer Ernst in seinen Melodien und Harmonien, der uns nicht warm macht, sondern eher frösteln läßt. Eine dumpfe Stimmung, die uns für ein *Requiem* und eine Trauermette noch zu triste wäre, uns Deutschen. Und die Österreicher, das Volk des liebenswürdigen Haydn und Mozart, würden allesamt das Hasenpanier ergreifen vor solcher Kirchenmusik. Es geht ein nationaler Zug durch Tombellis Komposition, der sie auf ein engeres Terrain beschränkt und ein internationales Interesse nicht aufkommen läßt!

— — *Petit palut.* 1. *Ave Maria* für 2, 3 und 4 gleiche Stimmen. 2. *O salutaris* für 3 gleiche Stimmen. 3. *Tantum ergo* für 3 gleiche Stimmen. **Lyon, 10 rue Président-Canot, Janin frères.** Partitur 3 Fr. 75 cts., Stimmen 75 cts.

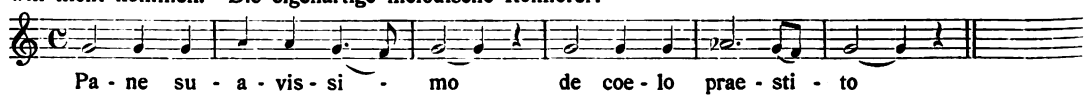
Man lernt doch niemals aus im Leben! Findet sich da in einer Sammlung, deren Prachtausstattung sich unsere Verleger zum Muster nehmen sollten, nicht bloß ein zweistimmiges *Ave Maria* — 2st. bis *ventris tui* mit zweistimmiger Begleitung, die identisch mit dem Stimmensatz, aber trotzdem extra gedruckt ist, sondern auch im Anschlusse an ein breit ausladendes polyphones *Tantum ergo*, das in einer uns unverständlich langsamen Bewegung die vom Texte so gebieterisch veranlagte Liedform eigens umstößt und damit in dreistimmiger Homophonie zu folgender Metrik gelangt:



Wer wollte bei uns so etwas singen? Wer so etwas hören? Die zwei Strophen *Tantum ergo* und *Genitori* nehmen in der Partitur volle 8 Quartseiten ein. Respekt für die Frömmigkeit der Franzosen!

— — *Trois motets* à 3 voix mixtes. **Lyon, 10 rue Président-Carnot, Janin frères.** Nr. 1: 1 Fr., Stimmen 20 cts. Nr. 2 und 3: 1 Fr. 75 cts., Stimmen 35 cts.

Tiefer Ernst und noble Faktur zeichnen diese 3 Motetten in gleicher Weise aus. Aber der Schwung will nicht kommen. Die eigenartige melodische Reimerei:



ist z. B. ein Ding, worüber wir den Kopf schütteln. In der Deklamation findet sich noch viel Eckigeres als das obige sŭāvissĭmo; Akzentuierungen, wofür wir Deutsch-Lateiner gar kein Verständnis haben, wie dĭmĭttens, spĭrĭtŭs etc. . . .

Für unsere Chorverhältnisse paßt demnach die Sammlung nicht. Dem Stilistiker bietet sie ein interessantes Studienobjekt.

P. Griesbacher.

Die Rubrik „Aus der Redaktionsstube" mußte wegen Raummangels für das Juli-Heft zurückgestellt werden. Für heute nur folgende eilige Nachrichten:

H. Hauptlehrer und Chorregent R. in Cham. Nach den Testamentsbestimmungen des † Prälaten Dr. Haberl dürfen Bücher aus der Bibliothek nicht ausgeliehen werden; bedauere daher Ihrem Wunsche nicht entsprechen zu können. Wollen Sie sich an den Verlag (Firma Pustet) wenden. — **H. Seminarlehrer Sc. in Tarnowitz** (Schlesien). Besprechung erfolgt in einer der nächsten Nummern der *Musica sacra*. Behufs Aufnahme des Opus in den Cäcilienvereins-Katalog müssen Sie 2 Exemplare an den Generalpräses des Cäcilienvereins (Herrn Theologieprofessor Dr. Müller-Paderborn) einsenden. — **H. H. P. H. in Winnipeg** (Kanada). Die Komposition habe ich Ihrem Wunsche gemäß H. Domkapellmeister übergeben, der Ihnen wohl alles Nähere mitteilen wird. Herzlichen Gruß! — **H. B. in Bonn a. R.** Das Büchlein wird nicht mehr so lange auf sich warten lassen. Zu ihrer Anstellung besten Glückwunsch und Gruß!

K. W.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

44. Jahrg. ∴ **1911** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

7. Heft
Juli

Die kirchenmusikalische Sektion auf dem IV. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in London

Vom Herausgeber

Die lobenswerte Anordnung, der Kirchenmusik auf den Kongressen der I. M. G. eine eigene Sektion einzuräumen — wie es das erste Mal in Wien der Fall war — hat sich auch in London bewährt. Freilich zu jener Bedeutung wie in Wien erhob sich die Londoner Sektion nicht, was wohl niemand wundernehmen wird, der das so ganz anders geartete Milieu in Betracht zieht, in dem die Sektion sich bewegte. Aber auch so entbehrten die Vorträge und Sitzungen des Neuen, Nützlichen und Anregenden nicht; ganz besonders eröffnete die englische Kirchenmusik der Betrachtung ein vollständig neues Feld, und was ich z. B. auf dem Gebiete der altklassischen Polyphonie der englischen Meister in der verhältnismäßig kurzen Zeit der Tagung gehört und gelernt, verdiente allein schon — ganz abgesehen vom Kongreß — eine Reise nach England. Da ich meine Eindrücke und Erfahrungen in einem längeren Essay niederzulegen gedenke, so darf ich mich wohl hier einstweilen mit einem rein statistischen Bericht begnügen, einen kurzen Studienaufenthalt bei den berühmten Benediktinern von Solesmes auf der Insel Wight ebenfalls den obigen Reiseerinnerungen zuweisend.

Die Kongreßleitung vereinigte die katholische und evangelische Kirchenmusik in einer Sektion. Eröffnet wurden die Sitzungen am 31. Mai mit einem Vortrag von Dr. Cyrill B. Rootham-Cambridge über „Die Bildung der Knabenstimmen". Zu den interessanten Ausführungen des Redners gaben die 15 frischen Knaben, die er aus Cambridge mitbrachte, die gesangliche Illustration. Herr Dr. Rootham hatte die große Güte, mir seinen Vortrag zum Abdruck für die *Musica sacra* zuzusagen; schade, daß ich die prächtigen Knabenstimmen nicht ebenfalls festhalten konnte! Diesem mehr praktischen Vortrage folgte eine gelehrte Abhandlung von Prof. Bewerunge-Maynooth (Irland) über „Den metrischen Kursus in den Antiphonalmelodien der Messe".

Am 1. Juni sprach Musikdirektor Joh. Biehle-Bautzen zur „Theorie des evangelischen Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers" und Pastor Dr. Sannemann-Hettstedt über „Unveröffentlichte Volkslieder aus dem Magdeburgischen". Besonders der erste Vortrag brachte manchen beachtenswerten Wink auch für den katholischen Kirchenmusiker. Daran reihte Schreiber dieser Zeilen eine Abhandlung über die „*Missa Papae Marcelli,* ihre alten und neuen Ausgaben" speziell eine neue Bearbeitung erläuternd, die in bezug auf die Stimmenzusammenfassung ganz neue und überraschende Resultate bringen wird.

Regens Dr. Mathias-Straßburg verbreitete sich am 2. Juni über „Objektivität und Subjektivität in der katholischen Kirchenmusik" (die geistvolle Abhandlung wird im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1911 erscheinen) und Professor Dr. Müller-Paderborn über „Prinzipielles zur katholischen Kirchenmusik". Mit einer anregenden Diskussion schloß die Sitzung.

Am 3. Juni erreichte nach den zusammenfassenden Berichten der 6 Sektionen der große Kongreß sein Ende; Paris wird in 3 Jahren den nächsten schauen.

Digitized by Google

Vaticana oder Medicaea?[1)]

Von Univ.-Prof. Dr. P. Wagner-Freiburg (Schweiz)

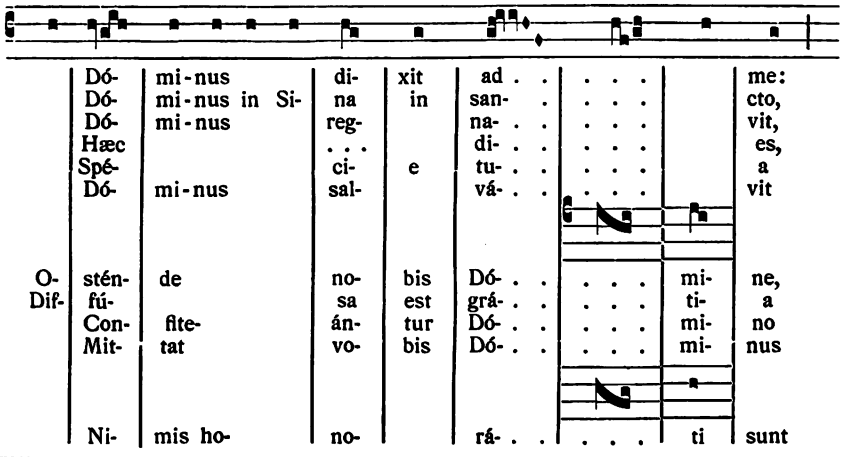
Wenn die *Medicaea* selbst Singweisen nicht unversehrt wiederholen kann, die denselben Text haben, wie müssen dann erst die zahlreichen Fälle behandelt worden sein, in welchen eine und dieselbe Singweise verschiedenen Texten auferlegt wird? Wir brauchen uns nicht nach neuen Gesangsstücken umzusehen: die oben (S. 3—5) behandelten Allelujagesänge liefern hinreichendes Material für unsere Betrachtung. Sehen wir uns die Allelujaverse an.

Die *Vaticana* übernimmt auch für die Verse die durch das Alleluja festgelegte Melodie. Da jedoch die einzelnen Verse von verschiedener Textlänge sind, so erfordert die Anpassung an die mannigfachen Wortreihen und Akzentverhältnisse gewisse Vorsichtsmaßregeln, die darauf hinausgehen, die bedeutsamen Stellen der Melodie mit Höhepunkten des Textes zusammenzubringen. Auch das Streben, die Akzentsilben hervorzuheben und die Kadenzen wirksam zu gestalten, tritt deutlich zutage. Unverändert sind hier und in allen andern Fällen die Melismen gelassen, und die Hauptregel bei der Übertragung einer Solomelodie auf neue Texte lautet: nur die mehr oder weniger syllabischen Partien sind veränderungsfähig, nicht die melismatischen. Jene können daher nach Bedarf des Textes ausgedehnt und gekürzt werden, diese sind unveränderlich. Die Versmelismen gehören zum selbstverständlichen Gut des liturgischen Sologesanges, der ohne sie seine künstlerische Existenzberechtigung verlöre. Durch ihre konstante Identität hat sich der Bearbeiter dieser Stücke den Dank auch der heutigen Sänger in hohem Grade verdient. Denn, mit Recht oder Unrecht, Melismen gelten noch heute als eine Hauptschwierigkeit des traditionellen Chorals.

Um den Umfang dieses Aufsatzes nicht über Gebühr auszudehnen, verzichte ich auf die Erledigung einiger interessanter Vorfragen, so, ob und unter welchen Bedingungen die Übertragung einer Melodie auf verschiedene Texte ästhetisch zu billigen ist[2)] usw. Ebenso muß ich die Würdigung des Verfahrens der *Medicaea* nach seiner geschichtlichen, ästhetischen und praktischen Seite dem Leser überlassen. Hier

die Allelujaverse der Editio Vaticana.[3)]

Erste Periode.



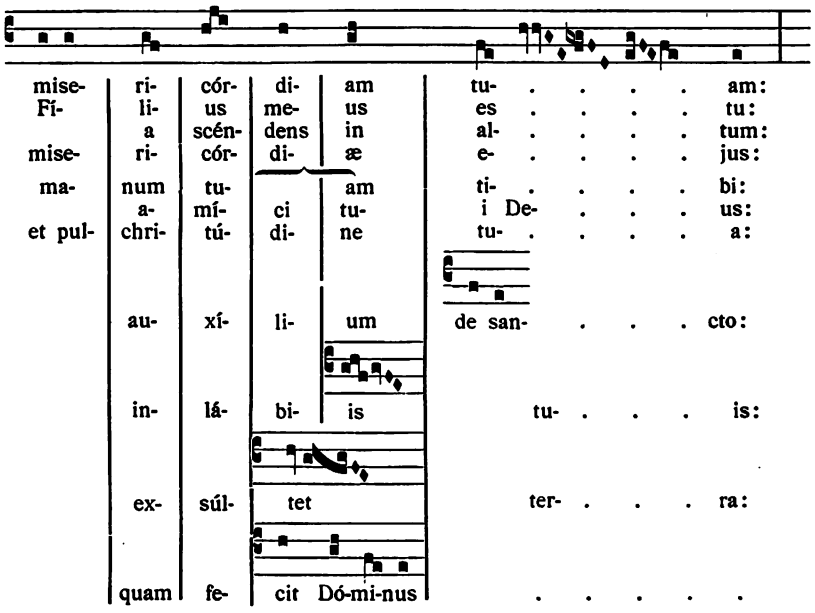
[1)] Fortsetzung des Aufsatzes in Nr. 1 dieses Jahrganges, S. 1—5.

[2)] Bekanntlich singen die Deutschen ihr „Heil Dir im Siegerkranz" und die Schweizer ihr „Rufst Du, mein Vaterland" nach derselben Melodie wie die Engländer ihr „*God save the King*". Überhaupt ist die Übertragung von Melodien auf andere Texte, als für die sie komponiert wurden, zu allen Zeiten üblich gewesen.

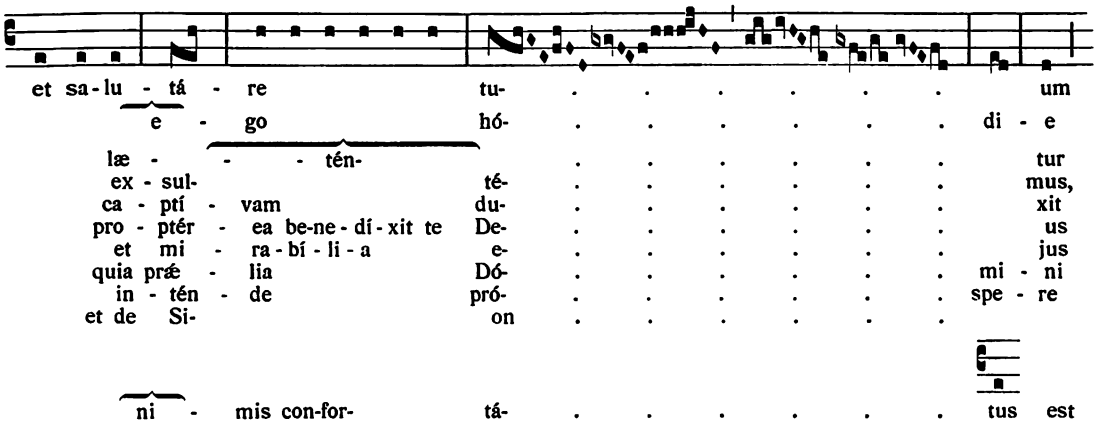
[3)] Die liqueszierenden Ersatzzeichen habe ich nicht besonders vermerkt.

Digitized by Google

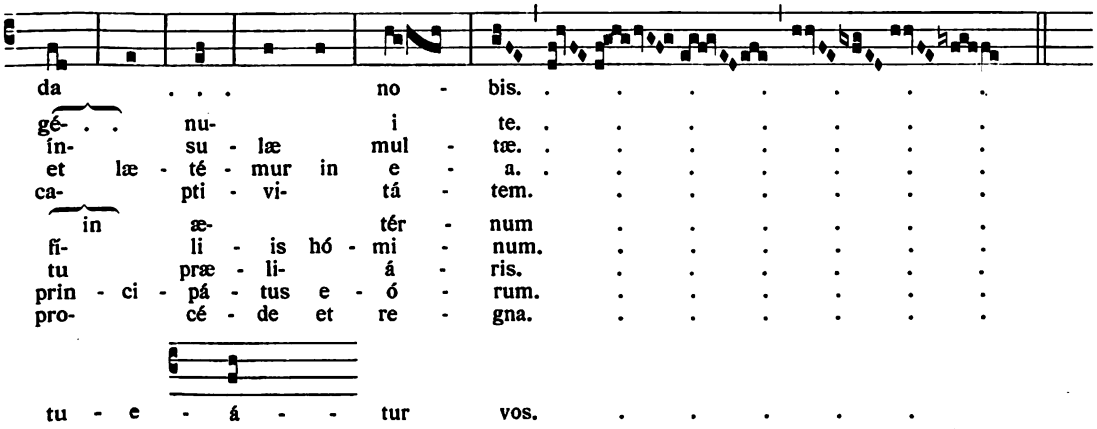
Zweite Periode.



Dritte Periode.



Vierte Periode.

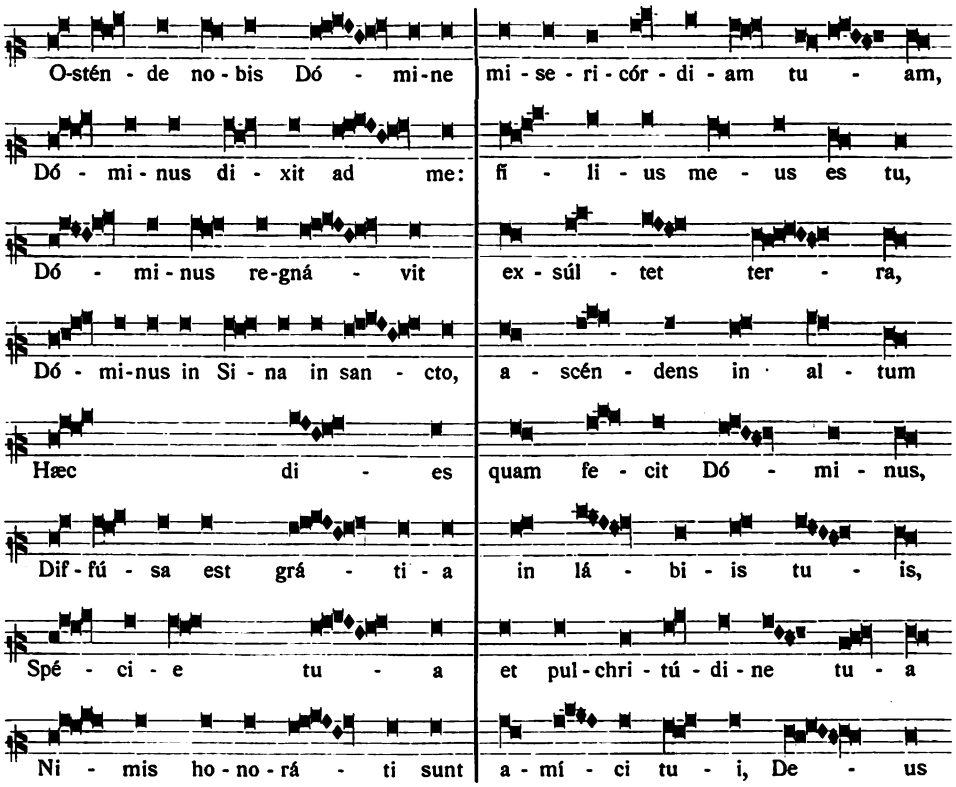


Digitized by Google

Damit vergleiche man das Resultat der Bearbeitung dieser Singweise durch Anerio und Suriano. Da die charakteristischen Solomelismen verschwunden sind, sind alle Melodien kürzer geworden und lassen sie sich leicht in zwei Tabellen zusammenfassen:

Die Allelujaverse der Medicaea.

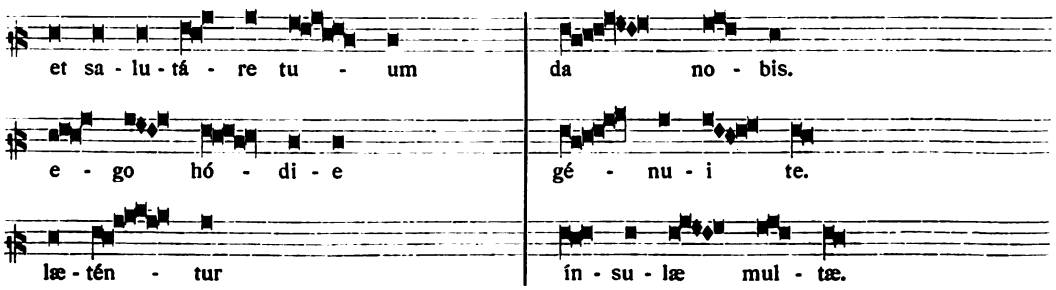
Erster Teil.



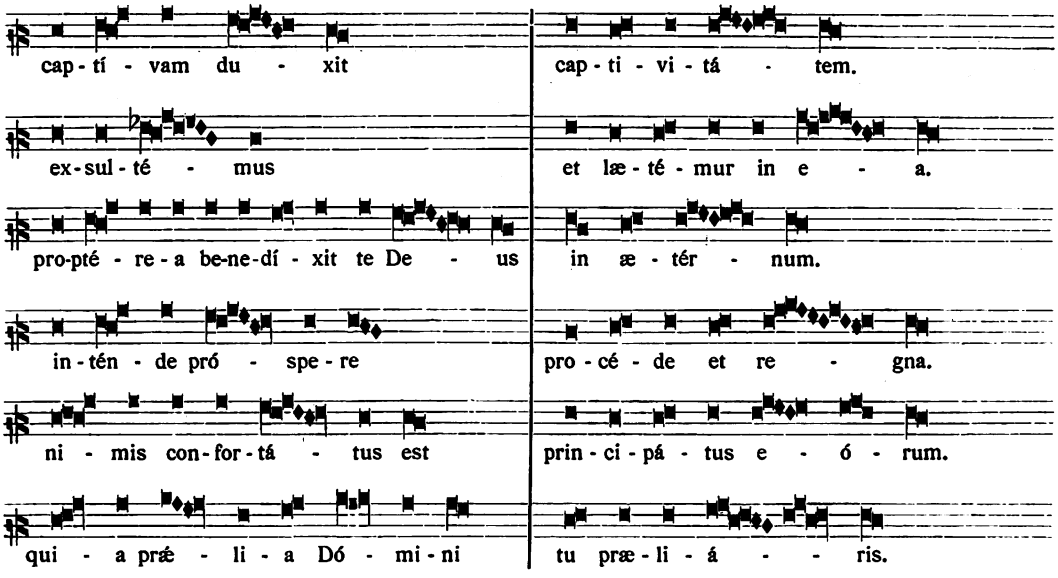
Den Vogel hat hier der Bearbeiter der Messe des heiligen Johannes von Damaskus abgeschossen, indem er den Anfang eine Terz zu tief setzte, so daß derselbe statt mit *do* mit *la* beginnt.

Vielleicht wäre man versucht, hier einen Druckfehler anzunehmen, aber der Podatus *la-do* auf *vit*, der die Melodie auf ihre Normallage zurückführt, weist diese Erklärung zurück.

Zweiter Teil.



Digitized by Google



Auch hier erinnert die letzte Variante nur von weitem an die ursprüngliche Melodie. Ohne Zweifel bietet die Lesart der *Vaticana* mit ihren unveränderlichen Melismen unseren Sängern weniger Schwierigkeiten als die neun Varianten der *Medicaea.*

Ich überlasse dem Leser die Beantwortung der sich aufdrängenden Fragen, wie: warum hat die *Medicaea* überhaupt die mittelalterliche Version angetastet? warum hat sie selbst da neue Varianten geschaffen, wo die Text- und Betonungsverhältnisse sich gleich bleiben (vgl. z. B. die Versanfänge mit *Dóminus)*? hat sie damit dem Sänger zu Gefallen gearbeitet? was ist von der oft geäußerten Behauptung zu halten, die *Medicaea* habe nur in Nebensächlichem geändert? usw.

Man möge nicht glauben, daß Dinge, wie sie hier zutage treten, in der *Medicaea* eine Ausnahme bilden; sie sind die Regel, und wenn aus den Feststellungen dieses Aufsatzes ein Schluß abgeleitet werden soll, so kann es nur ein Wort des herzlichen Dankes an Pius X. sein, der dem liturgischen Gesange den Ernst und die Wahrheit der Kunst wiedergegeben hat.

Digitized by Google

Zwei Dekrete der Ritenkongregation über die sog. „rhythmischen" Choralausgaben

I.

Decretum seu declaratio super editione vaticana eiusque reproductione quoad libros liturgicos gregorianos.

Per decretum diei 11. Augusti 1905 Sacra Rituum Congregatio statuit ac declaravit Editionis Vaticanae libros liturgicos gregorianos respicientis reproductiones adamussim esse conformandas eidem typicae editioni, nihil prorsus addito, dempto vel mutato. Quod si ex quadam S. Sedis tolerantia et permittente Ordinario, aliquoties praefatis reproductionibus addita fuere quaedam signa, ritmica nuncupata, atque ita ipsae reproductiones in vulgus editae ac venditae, tamen in seligendis atque adhibendis eiusmodi signis pluries conquestum est per ea aliquantum variari ac immutari notulas traditionales vaticanas: et ad hos abusus removendos idem Sacrum Consilium evulgandum censuit alterum decretum sub die 14. Februarii 1906. Quum tamen non omnes abusus cessaverint et alii recentiores adjecti sint, sive ob titulum adhibitum Editionis ritmicae, sive ob interpretationem haud rectam decretorum, necessaria fuit nova declaratio authentica expressa per epistolam Secretarii S. R. C. datam die 2. Maii 1906. Quae epistola typographis facultatem et licentiam rite habentibus reproducendi editionem typicam Vaticanam clare significabat hanc solam editionem ab Apostolica Sede esse approbatam atque praescriptam pro usu cantus gregoriani, una cum subsequentibus editionibus eidem plane conformibus; ceterasque editiones ritmicas nuncupatas ob signa adjuncta, habendas tantum toleratas; atque hoc sensu esse intelligendum decretum latum die 14. Februarii 1906.

Entscheidung bezw. Erklärung über die Vatikanische Ausgabe und ihren Nachdruck bezüglich der liturgischen gregorianischen Bücher.[1])

Durch die Entscheidung v. 11. Aug. 1905 bestimmte und erklärte die Heilige Ritenkongregation, daß die Nachdrucke der sich auf die liturgischen gregorianischen Bücher beziehenden Vatikanischen Ausgabe genau ebenderselben typischen Ausgabe gleichförmig herzustellen seien, ohne jegliche Zufügung, Weglassung oder Veränderung. Wenn nun zwar infolge einer gewissen Toleranz des Heiligen Stuhles und mit Erlaubnis des betr. Ordinarius den erwähnten Nachdrucken einige Male sog. „rhythmische" Zeichen beigefügt wurden und so diese Nachdrucke veröffentlicht und verkauft wurden, so wurde doch bezüglich der Auswahl und Verwendung derartiger Zeichen wiederholt darüber geklagt, daß durch sie die traditionelle vatikanische Notierung ziemlich modifiziert und verändert werde. Um diese Mißbräuche abzustellen, ließ dieselbe Heilige Kongregation eine zweite Entscheidung unter dem 14. Februar 1906 veröffentlichen. Damit verschwanden indes nicht alle Mißbräuche; und es kamen noch neue hinzu, sei es infolge der Verwendung der Bezeichnung „rhythmische Ausgabe", sei es infolge einer unrichtigen Erklärung der Entscheidungen. So wurde eine neue authentische Erklärung notwendig; sie erfolgte durch das Schreiben des Sekretärs der Heiligen Ritenkongregation vom 2. Mai 1906. Dieses Schreiben gab den zum Nachdruck der typischen Vatikanischen Ausgabe rechtmäßig bevollmächtigten Druckern klaren Aufschluß darüber, daß ausschließlich diese Ausgabe mit den mit ihr vollkommen übereinstimmenden nachfolgenden Ausgaben vom Apostolischen Stuhle für die Praxis des gregorianischen Gesanges approbiert und vorgeschrieben sei. Die anderen Ausgaben, wegen der beigefügten Zeichen „rhythmische" Ausgaben genannt, seien nur als toleriert zu betrachten; und in diesem Sinne sei die Entscheidung vom 14. Februar 1906 zu verstehen.

[1]) Die deutsche Übersetzung des 1. Dekretes nach dem „Cäcilienvereinsorgan" 1911, 4 mit gütiger Erlaubnis der Redaktion.

Digitized by Google

Quae quum ita sint, ut removeantur abusus existentes et præcludatur via tum enunciatis tum aliis quae facile irrepere possent, Sacra eadem Congregatio sequentia decernere atque enucleatius declarare voluit:

I. Editionem Vaticanam de libris liturgicis gregorianis, prouti evulgata fuit Auctoritate Apostolica, cum suis notulis traditionalibus et cum regulis Graduali Romano praefixis, satis superque continere quae ad rectam cantus liturgici executionem conferunt.

II. Reproductiones eiusdem editionis typicae, quae praeseferunt signa superinducta, ritmica dicta, per abusum vocari editiones ritmicas, atque uti tales haud fuisse approbatas, sed tantum praecario toleratas: hanc vero tolerantiam, attentis rerum adjunctis, amplius non admitti, nisi pro solis editionibus jam factis, Gradualis et Officii Defunctorum, ideoque nullatenus extendi sive ad editiones cum notulis gregorianis sive ad transumpta cum eisdem notulis Antiphonarii et aliorum quorumcumque librorum cantum liturgicum continentium, quae ad normam Motus proprii diei 25. Aprilis 1904 et Decretorum huius S. R. C. tum pro universali Ecclesia, tum pro singulis Dioecesibus vel Congregationibus, adhuc instauranda sunt et evulganda.

III. Rmis Ordinariis locorum ac Superioribus Ordinum seu Congregationum interim licere editiones precario a S. Sede toleratas permittere intra limites propriae jurisdictionis, quin tamen ipsi eas in locis sibi subjectis praecipere, atque usum editionis adprobatae inhibere valeant.

Contrariis non obstantibus quibuscumque.

Die 25. Januarii 1911.

L. S. Fr. S. Card. Martinelli,
Praefectus.

†Petrus La Fontaine, Episc. Charystien.,
Secretarius.

Um nun die bestehenden Mißbräuche zu beseitigen und sowohl den vorher angedeuteten Verhältnissen als auch anderen, die sich leicht einschleichen könnten, den Weg zu versperren, hat sich die Heilige Ritenkongregation bei den obwaltenden Umständen entschlossen die folgenden Entscheidungen und deutlicheren Erklärungen zu geben:

I. Die Vatikanische Ausgabe der liturgischen gregorianischen Bücher, wie sie mit Apostolischer Bevollmächtigung veröffentlicht wurde, mit ihrer traditionellen Notierung und mit den dem römischen Graduale voraufgeschickten Regeln, enthält in vollkommen ausreichender Weise (wörtlich: „genug und übergenug") das, was für eine richtige Ausführung des liturgischen Gesanges zweckdienlich ist.

II. Die Nachdrucke dieser typischen Ausgabe, die nachträglich mit sogenannten „rhythmischen" Zeichen ausgestattet sind, werden mißbräuchlich rhythmische Ausgaben genannt; sie wurden zudem als solche nicht approbiert, sondern nur widerruflich toleriert. Diese Tolerierung wird jedoch, unter Berücksichtigung der Lage der Verhältnisse, nur mehr für die bereits fertigen Ausgaben des Graduale und des Totenoffiziums zugelassen. Sie wird daher keineswegs ausgedehnt sei es auf die mit der gregorianischen Notierung versehenen Ausgaben, sei es auf die mit derselben Notierung versehenen Übertragungen des Antiphonarium und jeglicher anderer den liturgischen Gesang enthaltenden Bücher, die nach den Bestimmungen des *Motu proprio* vom 25. April 1904 und der Erlasse der Heiligen Ritenkongregation sowohl für die gesamte Kirche als für einzelne Diözesen und Genossenschaften weiterhin herzustellen und zu veröffentlichen sind.

III. Den Hochw. Diözesanbischöfen und den Oberen der Orden bezw. Genossenschaften ist es einstweilen erlaubt, die vom Heiligen Stuhle widerruflich tolerierten Ausgaben innerhalb der Grenzen ihres eigenen Jurisdiktionsbezirkes zu gestatten. Sie können sie jedoch in den ihnen unterstehenden Gebieten nicht vorschreiben und den Gebrauch der approbierten Ausgabe nicht verbieten.

Mit Aufhebung aller gegenteiligen Bestimmungen.

Am 25. Januar 1911.

L. S. Kardinal S. Martinelli,
Präfekt.

†Peter La Fontaine, Bischof von Karystos,
Sekretär.

Digitized by Google

II.

Monseigneur!

En qualité de Directeur de la «Revue Grégorienne» récemment fondée et encouragée par une bénédiction spéciale du Saint Père le 19 décembre 1910, laissez-moi soumettre à Votre Excellence les inquiétudes suivantes:

1) M'est-il permis de déclarer que les Evêques peuvent donner leur approbation aux livres de chant grégorien contenant les mélodies de l'édition vaticane exactement reproduites, mais qui portent l'indication des signes rhythmiques ajoutés *privata auctoritate?*

2) Puis-je continuer de conseiller aux lecteurs de la Revue l'emploi de ces signes, destinés à faciliter l'exécution du chant grégorien?

S. Rituum Congregatio:

Ad primum, ex audientia Sanctissimi 11 aprilis 1911: Editionibus in subsidium scholarum cantorum signis rhythmicis, uti vocant, privata auctoritate ornatis poterunt Ordinarii apponere «Imprimatur», *dummodo constet, cetera quae in Decretis S. R. C. injuncta sunt quoad Cantus Gregoriani restaurationem, fuisse servata.*

Ad secundum, Rvmo Episcopo Patavino postulanti responsum est: Ex audientia SSmi die 27. aprilis 1911.

Nihil prohibet quominus editioni vaticanae signa rhythmica privatim adjiciantur, si ita cantus magistris placuerit.

Ex Secretaria Sacrorum Rituum Congregationis, die 29. aprilis 1911.

✠ Petrus Lafontaine
Ep. Char. Secret.

Hochwürdigster Herr!

In der Eigenschaft als Schriftleiter der *„Revue grégorienne"*, welche vor kurzem gegründet und durch einen eigenen Segen des Heiligen Vaters am 19. Dezember 1910 begnadet wurde, erlaube ich mir, Ew. Exzellenz folgende Fragen vorzulegen:

1) Ist es mir gestattet zu erklären, daß die Bischöfe ihre Gutheißung den gregorianischen Gesangbüchern geben können, welche die Melodien der Vatikanischen Ausgabe genau wiedergeben, aber mit *privata auctoritate* beigefügten rhythmischen Zeichen versehen sind?

2) Darf ich fortfahren, den Lesern dieser Zeitschrift die Benutzung dieser zur Erleichterung der Ausführung des gregorianischen Gesanges bestimmten Zeichen anzuraten?

Antwort der Ritenkongregation:

Zu I, aus der Audienz des Heiligen Vaters 11. April 1911: Den als Hilfsmittel für Kirchenchöre mit rhythmischen Zeichen *privata auctoritate* versehenen Ausgaben dürfen die Ordinarien das „Imprimatur" erteilen, wenn es nur feststeht, daß die übrigen betreffs der Wiederherstellung des gregor. Gesanges erlassenen Verordnungen der Ritenkongregation beobachtet sind.

Zu II, dem hochw. Bischof von Padua, der angefragt hatte, wurde geantwortet: Aus der Audienz des Heiligen Vaters am 27. April 1911.

Es steht nichts im Wege, daß der Vatikanischen Ausgabe rhythmische Zeichen privatim beigefügt werden, wenn es den Gesanglehrern so gefällt.

Aus dem Sekretariat der Heiligen Ritenkongregation, am 29. April 1911.

† Petrus Lafontaine,
Ep. Char. Secret.

Digitized by Google

Die Messe am Skapulier-Feste

* * * * * * * (16. Juli) * * * * * * *

Das christliche Volk begeht die Feste Mariens stets mit besonderer Freude und Feierlichkeit. Eines dieser Feste hat sich, obwohl es nicht gebotener Feiertag ist, vor allem tief in die Herzen der Gläubigen eingelebt — das Skapulierfest. Wo es gefeiert wird, dahin strömen aus weiter Umgebung die Verehrer Mariens, um ihrer Mutter und Königin, Schutzfrau und Helferin den Tribut der Liebe und des Dankes mit kindlich freudigem Herzen darzubringen und von neuem vertrauensvolle Bitten um ihre mächtige Fürsprache und mütterliche Hilfe ihr vorzutragen. Die heilige Kirche sucht diese freudige Hingabe an Maria und das Vertrauen zu ihr zu beleben und zu stärken durch Abhaltung einer feierlichen Prozession, bei welcher der eucharistische Heiland, der Sohn der Jungfrau, durch die Scharen des Volkes getragen wird: er ist es ja, durch den Maria die Macht besitzt unsere Bitten zu erfüllen. Vorzüglich aber benützt die Kirche die Festmesse, um uns im freudigen Dienste Mariens zu festigen. Die Texte der Wechselgesänge in ihren weihevollen Melodien ziehen uns mit Macht hin zu unserer Königin und Mittlerin, die uns nie ihren wirksamen Schutz versagt, wenn wir ihre treuergebenen Kinder bleiben.

Introitus: *Gaudeamus omnes in Domino*: Laßt uns frohlocken alle im Herrn — *diem festum celebrantes sub honore Mariae Virginis:* da wir den festlichen Tag begehen zu Ehren der Jungfrau Maria — *de cuius solemnitate gaudent Angeli:* über deren Fest sich freuen die Engel — *et collaudant Filium Dei:* und loben den Sohn Gottes. Die Freude des heutigen Festes bezieht sich vor allem auf den von Maria verheißenen besonderen Schutz, den sie den Trägern des Skapuliers — ihres Schutzkleides — versprochen hat. Wir freuen uns im Herrn, von dem Maria diese besondere Gnade uns erbeten hat, und loben ihn und danken ihm mit den Engeln für seine Güte, die nicht aufhört uns Mittel zu schenken, unsern Lebensweg mit Sicherheit bis zu unserem ewigen Ziele zu wandern. Deshalb rufen wir fröhlich laut: *Eructavit cor meum verbum bonum:* Es wallt auf mein Herz in lieblicher Rede — über die Gnadenerweisungen des Herrn und die mütterlich treue Sorge Mariens für ihre Kinder — *dico ego opera mea regi*: ich weihe meine Werke dem Könige — des Himmels; durch Mariens Schutz und Fürbitte sollen diese Werke rein und heilig sein in Absicht und Ausführung.

Graduale: *Benedicta et venerabilis es, Virgo Maria:* Gepriesen und ehrwürdig bist du, Jungfrau Maria — *quae sine tactu pudoris inventa es mater Salvatoris:* die du ohne Verletzung der Reinheit erfunden warst als Mutter des Erlösers. *Virgo Dei Genitrix, quem totus non capit orbis:* Jungfrau, Gottesgebärerin, der, welchen der ganze Erdkreis nicht faßt — *in tua se clausit viscera factus homo:* hat sich in deinen Schoß eingeschlossen und ist Mensch geworden. *Alleluia, alleluia. Per te, Dei Genitrix, nobis est vita perdita data:* Durch dich, o Gottesgebärerin, ist uns das verlorene Leben wiedergeschenkt — *quae de coelo suscepisti prolem:* die du vom Himmel deinen Sohn empfangen — *et mundo genuisti Salvatorem:* und der Welt geboren hast den Erlöser. *Alleluia.* Im Graduale feiert die heilige Kirche Maria als Gottesgebärerin; auf diese einzig hohe Auszeichnung Mariens stützen wir unser Vertrauen zu ihr: als Mutter des Sohnes Gottes ist sie die Mittlerin des Volkes Gottes, das niemals vergeblich fleht zu ihr, die durch ein außerordentliches Gnadenwunder Mutter und Jungfrau zugleich ist. Durch ihre Mitwirkung als Gottesgebärerin wurde uns das Heil, der Himmel wieder erschlossen; sie wird uns auch beistehen, daß wir das Heil, den Himmel erwerben.

Offertorium: *Recordare, Virgo Mater, in conspectu Dei, ut loquaris pro nobis bona:* Gedenke, Jungfrau, Mutter, vor dem Angesichte Gottes, daß du gut für uns sprechest — *et ut avertat indignationem suam a nobis:* und daß er abwende seinen Zorn von uns. Im Angesichte des heiligen Opfers gedenkt die Kirche der Teilnahme Mariens, der Schmerzensmutter, an dem Leidensopfer ihres Sohnes und bittet bei der Erneuerung dieses Opfers am Altare, daß unsere Mittlerin dieses Opfer ihrem Sohne darstelle, damit er um desselben willen seinen Zorn von unseren Sünden abwende und seine Güte und Barmherzigkeit über uns walten lasse.

Communio: *Regina mundi dignissima:* Königin der Welt, du würdigste — *Maria Virgo perpetua:* Maria, Jungfrau allezeit — *intercede pro nostra pace et salute:* bitte für uns um Frieden und Heil — *quae genuisti Christum Dominum Salvatorem omnium:* die du geboren hast Christus den Herrn, den Erlöser aller. Die Königin der Welt hat uns den Fürsten des Friedens gegeben; sie selbst genoß allezeit des lautersten Friedens Gottes, da sie ohne Sünde war und voll der Gnade und Tugend. Deshalb dürfen wir sie mit Recht als Mittlerin unseres Friedens anrufen, besonders beim Empfange der heiligen Kommunion, bei der der Fürst des Friedens in unser Herz einzieht, um uns seinen Frieden, der allein uns glücklich macht für die Erde und selig in der Ewigkeit, in immer reichlicherer Fülle kosten zu lassen.

Jägerndorf (Schlesien) P. A. Weiß, S. D. S.

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Das Credo und anderes

Macht da ein Chordirigent Vorschläge zur Abkürzung der Messe! Ich hätte es nicht getan. Warum nicht? Weil eine Kürzung gar nicht notwendig ist; auch nicht auf dem Lande. Ich bin vom Lande und habe nie das Empfinden gehabt, daß die Messe zu lang sei. Ich glaube, daß auch dem Herrn Chordirektor die Messe nicht zu lang ist, seine Ausführungen lassen nicht darauf schließen; er spricht lediglich für andere. Eine so „unbehandschuhte" Gegensprache, wie die des Herrn P. Fr. Schefold in der Juninummer war meines Erachtens recht überflüssig. Etwas milder! ein Chordirigent ist auch „Jemand".

Auf die Vorschläge des Herrn Chordirigenten H. S., von denen ich, wenn ich zu wählen hätte, den zweiten für den praktischesten halte, möchte ich nicht eingehen. Ich denke, wenn die Ritenkongregation bestimmt, so gehorchen wir. Es würde sich in dieser Sache um etwas anderes handeln, nämlich darum, zu untersuchen, wo die Unsitte der Abkürzung und Auslassung von Meßgesängen ihre Wurzel hat; ferner darum, diese Wurzeln auszureißen. Vorerst eine Bemerkung: Ich will ein ernstes Wort sprechen, nicht ein böses.

Ich behaupte: Diese Unsitte, von den liturgischen Gesängen den einen oder anderen zu kürzen oder gar auszulassen, stammt in ihrer ganzen Form von der Geistlichkeit, sei es durch Duldung, sei es durch Gebieten. Aus meiner und meiner Kollegen Praxis: Ich vertrat einen Lehrer-Organisten in Ostpreußen. Die Ämter sang ich choraliter. Ich hatte von seiten der Geistlichkeit manchen Uz über Choral und „Cäcilianismus" zu erdulden. Aber was tut man nicht als junger, feuriger, eben der Schule entwachsener Choral-Apostel! Eines Tages: „Wenn Sie jetzt noch einmal Choral singen, dann halte ich kein Hochamt mehr." (Siehe meinen Bericht im Gregoriusblatt 1905.) Auf einem anderen Platze wurde ich im *Credo* mit einem *„Dominus vobiscum"* unterbrochen. Mein Nachbarkollege durfte das *Credo* bis zum *„Crucifixus"* singen. In Sachsen passierte es einmal bei einem jungen Kaplan, daß nach dem Choral-*Credo* sofort ohne Vorspiel die Präfation folgte und ich in derselben Messe nach dem mehrstimmigen *Benedictus* auf mein Präludium zum *Pater noster* keine Antwort bekam, sondern schon bald mit dem *Agnus Dei* beginnen konnte. Die Communio fiel selbstverständlich aus. („Der Priester betet sie ja!") Wie die Herren so schnell fertig werden, kann ich mir mitunter nicht erklären. Einmal — das war im Rheinlande — da folgte dem Introitus gleich das *„Dominus vobiscum"*. *Kyrie* und *Gloria* fielen aus. Mein Chor war so erbost, daß er sein Amt niederlegen wollte. Meine augenblickliche Praxis ist — aus Gehorsam —, vom *Gloria* den ersten und letzten, vom *Credo* den ersten, den *„Et incarnatus"*- und letzten Vers zu singen, das übrige zu rezitieren. Warum? Es dauert zu lange. Ein junger Kaplan sagte mir neulich: „Rezitieren Sie doch das *Gloria* und *Credo;* es dauert mir zu lange. —

Nie hat mir ein Kollege geklagt über die Länge der Messe, nie ein Laie. Ergo nach meinen und meiner Kollegen Erfahrungen muß meine Behauptung richtig sein. Übrigens man kommt auch dann und wann in fremde Kirchen, wo man dieselben Operationen wahrnehmen kann.

Neulich will ich im *„Requiem"* gerade mit der Communio beginnen. Ich singe: *„Lux . . ."* Unten der Küster: „Herr erbarme dich unser!" Ich war von der Sache nicht unterrichtet; es findet im Anschluß an das Amt eine Andacht zum Heiligen Geiste statt. Damit's nicht so lange dauert, fängt man schon in der Messe an, usw. — Die Ursache des Übels liegt offen vor uns. Und nun rotte man es aus!

Wie man das machen soll?

Nicht durch Artikel in der *„Musica sacra"* oder in anderen kirchenmusikalischen Blättern; die werden vom Klerus nicht gelesen. (Ausnahmen gibt's!) Nicht soll ein Kirchenmusiker über diesen Punkt sprechen, denn der ist „Phantast und nicht praktisch". — Hier muß das Priesterseminar eingreifen! Es muß dem Priesteramts-Kandidaten eingeprägt werden, daß die Liturgie eine vollständige sein muß. — Klagt mir da kürzlich ein Chordirigent: „Ich habe morgen 5 Ämter mit *Gloria* und *Credo.*" „Armer Mann! Kommt das häufig vor?" „Ja, ich habe durchschnittlich 3—4 Ämter im Tage." — Das ist nicht der einzige, der mir das sagte, ich habe schon öfter derartiges gehört. Bedauerlich ist, daß diese 5 Ämter von einem einzigen allein gesungen werden müssen. Warum stellt die Kirche nicht mehrere Sänger an? Man hat kein Geld dafür! Für das Stiefkind Kirchenmusik ist kein Geld da. Übrigens „laß er rezitieren". Ein anderer: „In meiner Messe auch, dann dauert's nicht so lange!" — — Für Altäre, Kommunionbänke,

Digitized by Google

Stationsbilder, Fenster — Geld genug! Genug! Ich weiß von einer Kirche zu erzählen, deren Rohbau 700000 Mark kostete; der Hochaltar kostete 35000, die Seitenaltäre je 10000, ein Kapellenaltar im Turm 45000, die Kanzel 9000, die 3 Chorfenster je 5000, andere 3000 Mark usf. — alles Tausende. Der Kaplan-Chordirigent wurde versetzt; es mußte für Ersatz gesorgt werden. Anstatt den (übrigens sehr fähigen) Organisten mit dem Amte zu betrauen und ihm ein Honorar von etwa 300—500 Mark zu gewähren, damit auch gleichzeitig dessen Gehaltsfrage in ein anderes Licht käme, nimmt man einen Mann dazu, der in seiner Jugend einige Geigenstunden gehabt hatte, also musikalisch (!) war und „von der Sache etwas verstand". Dieser arbeitet umsonst, der andere muß bezahlt werden. Ja, ja! Wie macht man eine Kanone? Man nehme ein Loch und gieße Metall darum. Eine einfache Sache! Wie macht man einen Chordirektor? Man nehme einen Mann und stelle einen Chor darum. Also noch viel einfacher! In letzterem Falle sind beide Elemente da, wohingegen beim Herstellen einer Kanone das erste Element durch das andere erst zum Entstehen gebracht werden muß. Ihr einfältigen Chordirigenten, was seid Ihr für Leute! Da habt Ihr jahrelang studiert, dieser macht's einfacher. — Man würde das ja alles gelten lassen, wenn der Herr qualifiziert gewesen wäre. Die *Missa VII* von Haller auf dem Klavier zu spielen, war ihm nicht möglich, mit den Einsätzen fand er sich nicht zurecht und von Tempo und Dynamik wollen wir nicht reden. Der Chor hatte seine liebe Last, daß er den neuen Dirigenten bis zum nächsten Feiertage eingeübt hatte. Zur Ergänzung noch: Der Herr Pastor sagte dem Organisten, es sei doch nicht mehr wie recht, daß er die Proben besuche und mitsinge. Soviel Interesse an der Kirchenmusik müsse er doch haben. — —

Noch eins: Richard Wagner hat aus seinem Festspielhaus in Bayreuth jegliche Dekoration fern gehalten. Nackte Wände, durchbrochen von einigen korinthischen Säulen, ein kahles Gewölbe, keine Malerei! Warum? Das Auge soll auf die Bühne gerichtet sein, soll nicht durch allerhand Ziereien im Zuschauerraum von der Hauptsache abgelenkt werden. Auge und Ohr sollen ganz dem Vorgange auf der Bühne ihre Aufmerksamkeit schenken. Im Zuschauerraum mystisches Dunkel. — Soll uns das nicht zu denken geben? Sollten wir unsere Kirchen nicht etwas einfacher gestalten? Wie wäre es, wenn von dem dadurch ersparten Geld gute Sänger, Organisten und Dirigenten bezahlt würden, die in der Lage sind, täglich neues zu bieten? Und die Kirchenmusik dient doch auch der Ehre des Allerhöchsten und der Erbauung der Gläubigen!

A., 11. Juni 1911 A. A. K., Chordirigent.

Etwas für stille Musikfreunde

Der Klavier-Virtuos, Herr Professor Joseph Pembaur junior, Lehrer am Leipziger Konservatorium, hat unlängst ein Buch herausgegeben „Von der Poesie des Klavierspiels."[1]) Statt vieler Worte der Empfehlung einige Gedanken des Buches:

„Gott versenkt sich in die Seelen, um sich dann wieder in den dichterischen Gefühlen zu offenbaren. [2] Es ist eine heutzutage oft bemerkbare, betrübende Erscheinung, daß man in der Kunstleistung den ethischen Standpunkt zu wenig berücksichtigt. [4] So wie die Priester der Kirche sollten die Priester der Kunst das schönste Amt, die Menschenseelen zu führen, auf sich nehmen können." [4]

In diesen herausgegriffenen wenigen Sätzen vertritt der Verfasser einen Standpunkt, der bei dem Wirrwarr der künstlerischen Meinungen und Bekenntnisse erfrischend, ermutigend wirkt. Es gibt doch noch Ideale unter den Menschen. Getragen von dieser religiös-philosophischen Höhe, zieht an uns ein Künstlerschaffen vorüber, das tief in die Geheimnisse der Tastenkunst des Klavierspiels eingedrungen ist und — in Erinnerung an tief empfundenes Glück durch die Kunst — sein reiches, edles Herz aufschließt, daß der Verfasser — ein Sohn der Tiroler Berge — uns zwischen den Zeilen zuzurufen scheint: hier komm und sieh!

„Technik ist in der Kunst die Fähigkeit des Körpers, der Seele dienstbar zu sein und zu ihrem Ausdruck helfen zu können." [9] Ihm ist das treffende Wort von Fr. Liszt Leitstern: „Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik". — Gestützt auf dieses Prinzip redet Jos. Pembauer jun. der äußern Freiheit in der Armbewegung und Körperlage beim Tastenspiel das Wort und stellt sich damit in erfreulichen Gegensatz zu der engherzigen Schulmeisterei des Klavierspielens früherer Tage. Die verschiedene Muskelspannung der Klavierspielerhände bedinge die Verschiedenheit des Spielausdrucks. Damit zieht der Verfasser mit Erfolg das Gebiet der Nerveninnervation in sein Kunstgebiet herein.

Unsern ganz besonderen Beifall findet seine Lehre von der Phrasierung, die sich im wesentlichen deckt mit der Phrasierungslehre von Hugo Riemann, auf den die Hervorhebung der Bedeutung des Auftaktes wohltuend hinweist. Dasselbe gilt von der Bewertung der Pause als Ausdrucksmittel, eine Auffassung, die noch lange ihrer vollen Bewertung harren dürfte. „Im Leben der Töne hat auch das Schweigen seine Sprache." [26]

[1]) Wunderhorn Verlag. München, 1911. Preis 3 ℳ (mutmaßlich).

Digitized by Google

Die Kunst Lieder zu begleiten, erblicke in den Strophenliedern ein reiches Versuchsfeld. Von großem Bildungswerte erachten wir die zahlreichen eingestreuten Literaturbeispiele, deren Charakterisierung und psychologische Ausdeutung den tiefveranlagten feinsinnigen Künstler verrät. Angesichts solcher Beweise begreifen wir, daß die Berliner Kritik über Pembaurs Meisterspiel einstimmig voll des höchsten Lobes war und das Bekenntnis ablegte: Pembaur habe ihnen wieder stark in Erinnerung gebracht, daß es eine Kunst des Klavierspiels gebe.

Dabei ist das ganze von der treibenden Idee dichterisch durchsetzt, die sich in dem Bekenntnisse seiner Künstlerseele offenbart: „Wie den Prediger, der seine Worte nur auf der Zunge und nicht im Herzen trägt, so sollte man auch die Künstler, welche die Ideale, die sie auf dem Podium besingen, im Leben nicht zu befolgen vermögen, als unvollkommene Zeugen der heiligen Kunst betrachten." [44]

Solche Grundsätze liest und hört man gerade unter Künstlern heutigen Tages nicht zu oft. Unserem und gewiß noch vieler anderer Kunstempfinden hat Pembaur jun. damit aus der Seele gesprochen. Viele werden ihn deshalb innerlich ablehnen. Um so mehr sollten die zu ihm halten, die durch ihre bisherige Kunstarbeit in Chor und Unterrichtszimmern bewiesen haben, daß ihnen die Kunstpflege das ist, was ihren hohen, heiligen Wert ausmacht: die Pflege des Göttlichen im Menschen, die Erziehung des Menschen zur Erfassung und Darstellung der Schönheit in Kunst und Leben.

Leipzig Dr. Hugo Löbmann.

Musikalische Rundschau

Programm der kirchenmusikalischen Aufführungen anlässlich der XX. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins vom 24.—27. Juli in Innsbruck. 24. Juli, Montag. 5h: Andacht vor dem Allerheiligsten. I. Satz aus der Choralsonate *„Ecce panis Angelorum"* von M. Springer, op. 10. 1. Lauretanische Litanei, Soli, Chor, Orchester von K. Greith. 2. *„Maria Victoria"*, Marienlied, Chor, Orchester von K. Greith. 3. *„Tantum ergo"*, Chor, Orchester von V. Goller, op. 67, 16. 8h: Begrüßung. Großer Stadtsaal. Konzert des städtischen Orchesters. (Kapellmeister Werner.)

25. Juli, Dienstag (St. Jakob. Patrozinium). 7h: Choralamt. (*„Mihi autem"* — *Missa de „Angelis"*.) Choral. 3/49h: Einzug des Hochwst. Herrn Fürstbischofs. Predigt. Pontifikalamt. 4. *„Ecce sacerdos"*, 4st. cum org. et tromb. von V. Goller. Vorspiel zum Introitus (freie Improvisation). Introitus *„Mihi autem"*, Choral. 5. *Missa Ss. Salvatoris*, Soli, Chor, Orchester von Ign. Mitterer, Opus 98. 6. Graduale *„Constitues"*, 6st. von A. Schlögl. Offertorium: *„In omnem terram"*, Choral. Hierauf: 7. *„Gustate et videte"*, Motett, 5st. von Orlando di Lasso. Communio: *„Vos, qui secuti estis"*, Choral. Nachspiel über das feierliche *„Ite missa est"* von V. F. Skop. 5h: Andacht vor dem Allerheiligsten. 8. Hymnus: *„Jesu, dulcis memoria"*, 4st. von K. Greith. 9. „O Königin voll Herrlichkeit", 5st. von J. Höllwarth. 10. *„Tantum ergo"*, 6st. von Gr. Zahlfleisch. Hierauf Praeludium aus der 1. Orgelsuite von Joseph Renner jun. Kirchenlied: „Es ist ein' Ros' entsprungen". 11. *„Sancta et immaculata"*, Motett, 5st. von Giov. Croce. Kirchenlied: *„In dulci jubilo"*. 12. Fünfter Bußpsalm *„Domine, exaudi"*, 5st. von Orl. Lasso. (12 ausgewählte Verse.) Kirchenlied: „O Haupt, voll Blut und Wunden". 13. Responsorium: *„Caligaverunt"*, 4st. von Ign. Mitterer; 14. Responsorium *„Tenebrae"*, 4st. von Ign. Mitterer. Kirchenlied: „Christi Mutter stand voll Schmerzen". 15. *„Stabat mater"*, zwei 4st. Chöre von G. P. da Palestrina. 8h: Öffentliche Festversammlung. Großer Stadtsaal. Vorläufiges Programm: I. Weihnachtspastorale (Orgel) von M. Springer, op. 25, 3. II. „Gebet am Bergisel", 6st. von L. Streiter. III. Improvisation über *„Salve mater"* mit Gesang. IV. „Der Lenz ist da", Chor, Orchester von V. Goller. V. „Die Wettertanne", Männerchor, Orchester von J. Pembaur. VI. Finale aus der Sonate *G*-moll für Orgel von K. Piutti, op. 22.

26. Juli, Mittwoch (St. Anna). 8h: Votivamt und Litanei. (Landesverlöbnis.) Vorspiel zum Introitus (freie Improvisation). Introitus: *„Gaudeamus"*, Choral, 16. Messe in *As*-dur, 4st. cum. org. von J. Rheinberger, op. 172. (Orig. *B*-dur, Männerchor und Blasorchester. Arrangement von Jos. Renner jun.) 17. Graduale: *„Dilexisti"*, 6st. von Fr. Gruber. Offertorium: *„Filiae regum"*, Choral. Nachspiel (freie Improvisation). Communio: *„Diffusa est"*, Choral. 18. Lauretanische Litanei, *A*-dur, Soli, Chor, Orchester von M. Ortwein. 5h: Andacht vor dem Allerheiligsten. Praeludium aus der Orgelsuite op. 92 von M. Reger. 19. *„Ave verum"*, Motett, Chor, Orchester von Ign. Mitterer. 20. Marienlied von Osw. v. Wolkenstein für Chor, Orgel, Orchester arrangiert von J. Pembaur. 21. *„Tantum ergo"*, Chor, Orchester von M. Ortwein. Hierauf: Fuge aus der Orgelsuite op. 92 von M. Reger. 22. *Kyrie* aus „Dreifaltigkeitsmesse", Chor, Orchester von M. Ortwein. 23. *Gloria* aus „VII. Messe", op. 72, Soli, Chor, Orchester von J. Pembaur. 24. Graduale: *„Oculi omnium"*, Chor, Orchester von K. Greith. 25. Graduale: *„Locus iste"*, Chor,

Digitized by Google

Orchester von K. Greith. 26. *Credo* aus „Dreifaltigkeitsmesse", Soli, Chor, Orchester von M. Ortwein. 27. Offertorium: *„Elegerunt Apostoli"*, Chor, Orchester von K. Greith. 28. Offertorium: *„Terra tremuit"*, Chor, Orchester von K. Greith. 29. *Sanctus* aus „II. Messe *G*-dur", op. 14, Chor, Orchester von K. Pembaur. 30. *Benedictus* aus *„Missa solemnis"*, op. 35, Chor, Orchester von K. Greith. 31. *Agnus* aus „Messe in *C*", op. 169, Chor, Orchester von J. Rheinberger. „Großer Gott, wir loben dich", Volksgesang, Orgel und Orchester.

27. Juli, Donnerstag. 8^h: 32. *Requiem*, 4st. cum tromb. von V. Goller, op. 70.

Bemerkungen. I. Sämtliche Choralgesänge werden von einer aus Teilnehmern des Choralkurses gebildeten *Schola cantorum* in Vatikanischem Choral gesungen. II. Die Begleitung des Chorales, die Vor- und Nachspiele dazu, sowie die Ausführung der selbständigen Orgelstücke hat Professor Max Springer aus Wien-Klosterneuburg gütigst übernommen. III. Die 32 mehrstimmigen Gesänge singt der Pfarrchor von St. Jakob (18 Soprane, 16 Alte, 12 Tenöre, 14 Bässe, zusammen 60 Stimmen). Das Orchester besteht aus Lehrern des hiesigen Musikvereines und Mitgliedern des städtischen Orchesters (25—30 Musiker. Konzertmeister Fr. Eibl). An der Orgel: Frl. Cilli Lutz. IV. Sämtliche Aufführungen sind in der Propstei- und Hauptstadtpfarrkirche St. Jakob.

Innsbruck Lambert Streiter, Chordirektor.

Am 11. und 12. Juli findet in **Eichstätt** die Generalversammlung des Eichstätter Diözesan-Cäcilienvereins statt. Sie gilt in erster Linie der Einführung des neuen Diözesan-Gesangbuches. Dienstag, den 11. Juli vor- und nachmittags sind im Probesaale des Domchores Unterweisungen über Choral- und deutschen Volksgesang, Orgelbegleitung usw., abends ist im Dom gesungene Litanei, hierauf in der Kgl. Aula Konzert des Domchores, in welchem vorzugsweise Werke des Herrn Domorganisten Johann Schindler zur Aufführung gelangen (Lieder, Kammermusik, gemischte Chöre a capp., ein Frauenchor mit kleinem Orchester, der 2. Psalm für Tenorsolo, gemischter Chor, Kinderchor, Orgel und Orchester). Mittwoch, den 12. Juli, früh $^3/_4$7 Uhr im Dom kurze Predigt mit Hochamt. Das Ordinarium dieses Hochamtes bildet die 2. Choralmesse des Diözesan-Gesangbuches, gesungen von Mädchen der St. Walburgvolksschule und einer Abteilung aus der Knabenschule; die Wechselgesänge werden teils choraliter teils mehrstimmig vom Domchore gesungen. Hierauf ist im Probesaale des Domchores Versammlung. Nachmittags $^1/_2$2 Uhr ist im Dom Vesper und Vorführung kirchenmusikalischer Kompositionen durch den Domchor und das bischöfliche Seminar. — Die Teilnehmer an der Versammlung werden gebeten, das *Kyriale Vaticanum* und das Diözesan-Gesangbuch mitzubringen. Anmeldungen nimmt der Unterzeichnete entgegen.

Eichstätt, 20. Juni 1911 Dr. Wilh. Widmann, Domkapellmeister, Diözesanpräses.

Leider erfährt die Redaktion erst verspätet die erschütternde Trauerkunde von dem Heimgange eines der verdientesten Kirchenmusiker, des Kgl. Seminaroberlehrers a. D. **Karl Deigendesch**, der am Karfreitag im 72. Lebensjahre in Lauingen (Schwaben) starb. Möge der Herr ihm im Jenseits vergelten, was er während seines schaffensreichen Lebens als Dirigent, Vizepräses des Diözesan-Cäcilienvereins, Komponist und besonders als vorbildlicher Musiklehrer am Lehrerseminar für die *Musica sacra* gearbeitet. R. I. P.

Der Tod hat in **Gustav Mahler** († 18. Mai 1911) einen der begabtesten Dirigenten wohl aller Zeiten ins Grab gerissen. Geboren am 7. Juni 1860 zu Kalischt in Böhmen wurde er 1885 Kapellmeister am Deutschen Landestheater in Prag; in gleicher Eigenschaft wurde er Nachfolger von Nikisch am Leipziger Stadttheater. Von 1888 an leitete er die Oper in Pest und von 1891—1897 die Oper in Hamburg. Hierauf erhielt er die vornehmste Stellung, die einem deutschen Musiker zufallen kann: die Direktion der Hofoper in Wien. Seit 1907 hat er sich von dieser Stellung ins Privatleben zurückgezogen. Er kam von seiner Direktion der New Yorker Philharmoniker leidend zurück, bis ihn der Tod erlöste. Seine Größe als Dirigent wird wohl von keiner Seite bestritten. — Als Komponist hat er die verschiedenste Beurteilung erfahren. Was wir selbst von seinen Werken gehört haben (Sinfonien und Lieder), das hat in uns die Überzeugung befestigt, daß Paul Bekker (Berlin) recht haben dürfte, wenn er schreibt,[1]) daß Mahler zu jenen Komponisten gehört, „die in Ermangelung eines eigenen Idioms in allen Zungen reden. Seine Gewandtheit, seine technische Meisterschaft ist so bedeutend, daß man darüber fast die innere Unselbständigkeit dieser Protheus-Natur vergißt". — Es bleibt ein besonderes Verdienst des Leipziger Riedelvereins-Dirigenten Dr. G. Göhler, daß er seit Jahren begeistert für Mahler eingetreten ist, der durch R. Strauß unverdient in den Hintergrund gedrängt worden war, wie seinerzeit Bruckner durch Brahms. Wenn Strauß als Komponist gefeiert wird, so verdient es Mahler in gleicher Weise; denn das Wesen ihres Schaffens ist das gleiche: Meisterschaft in der Instrumentation, Impressionismus der Tonkunst.

Der **Leipziger Riedelverein** gestaltete sein IV. Abonnements-Konzert am Dienstag, den 30. Mai, zu einer Trauerfeier für Gustav Mahler. Neben zwei altdeutschen geistlichen Liedern (gesetzt von Karl Riedel) und drei geistlichen Liedern von J. Bach stand im Mittelpunkte die groß angelegte fünfstimmige

[1]) Musikpädagogische Blätter 1911, S. 249.

Digitized by Google

Motette von J. S. Bach: „Jesu, meine Freude“. An Ursprünglichkeit, Kraft und Orginalität einzig. Zwei Lieder für Sopran und Orgel von Mahler: „Um Mitternacht“ und „Ich bin der Welt“ vertieften den Eindruck des Abends. Der Trauerchor von Peter Cornelius ließ uns wegen der starken Alterierung der Akkorde nicht zur Ruhe kommen im Gegensatz zu: „Pilger auf Erden“, eine Schubertsche Melodie mit Bearbeitung von Cornelius (für gemischten Chor gesetzt von Riedel). Der achtstimmige Chor von Alexander Ritter „Wohl bin ich nur ein Ton“ schloß das interessante, mit starkem Geiste durchwehte Konzert eindrucksvoll ab. — Ehre dem Andenken dieses ernst und auf das Höchste in der Kunst gerichteten, strengen, unermüdlich schaffenden Geistes, wie er waltete in Gustav Mahler.

In **Budapest** ist eine große Lisztfeier geplant vom 21.—25. Oktober. — Schul- und Chorgesanglehrer seien aufmerksam gemacht auf den V. Berliner Ferienkursus vom 10.—29. Juli. Die Person des Leiters, des Herrn Gesanglehrer Max Ast, Berlin, bürgt für die Gediegenheit des Gebotenen.

In **Kopenhagen** starb am 14. Juni im Alter von über 70 Jahren der bekannte dänische Komponist Johann Svendsen; er war ein Meister der Instrumentation und gehört zu den namhaftesten skandinavischen Komponisten.

Das **Prager Konservatorium** blickte am 25. April auf sein 100jähriges Bestehen zurück. Der Tag wurde durch drei Jubelkonzerte festlich begangen unter Teilnahme der Spitzen der Behörden und vieler inzwischen zu hohem Ansehen gelangten ehemaliger Schüler.

Das 87. Niederrheinische **Musikfest in Düsseldorf** (4.—6. Juni) arbeitete mit einem gewaltigen Apparate von 559 Chorsängern, 8 Solisten und 130 Instrumentalisten unter Leitung von Professor Karl Panzner. Die Sänger entstammten zur Hauptsache den Städten Barmen, Köln und Aachen.

Halle a. Saale hatte am 20. und 21. Mai sein Beethoven-Musikfest, das mit Hilfe des Berliner philharmonischen Orchesters großen künstlerischen Erfolg brachte.

Sein 18. Musikfest feierte **Anhalt** am 13. und 14. Mai zu Bernburg unter Leitung von Mikorey. Die Aufführungen werden allerseits als hervorragend gerühmt.

Das Seminar für Schulgesang in **Berlin**, das auf die neueingeführte staatliche Prüfung der Gesanglehrer und -lehrerinnen vorbereitet, eröffnete mit dem 1. Juni einen neuen Kursus. Gustav Brühl und Max Battke stehen an der Spitze.

Besprechungen

Kindler, Paul, Op. 20, *III. Messe in hon. S. Crucis* a cappella in *Es*-dur für 4stimm. gem. Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Ein frischer, feierlicher Zug geht durch das ganze Opus; nirgends zeigt sich eine harmonische Härte, überall Wohlklang. Der Text des *Gloria* und *Credo* ist im engen Rahmen gehalten, auch die übrigen Teile sind kurz. Für geübtere Chöre.

Tresch, J. B., Op. X, Enchiridion für Pfarrkirchen-Chöre. 31 Offertorien und 19 andere oft treffende lateinische Kirchengesänge für 4—6 Stimmen. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 4 ℳ 80 ₰, Stimmen in Vorbereitung.

Sämtliche 64 Nummern, für Sonn- und Festtage, Heiligenfeste, Prozessionen und Segensandachten verwendbar, sind für einfache Chöre meist im homophonen Stile geschrieben, kurz, stets klangvoll und gut sangbar. Empfehlenswerte Sammlung. F. X. E.

Scorra, Adolf, Op. 12, Kurze und leichte Messe zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria für 4stimm. gem. Chor mit Orgel. **Leobschütz, C. Kothe's Erben Verlag. 1910.** Partitur 3 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Es ist eine frische und wirkungsvolle, in edlem Kirchenstil geschriebene Meßkomposition, die von tüchtiger Schulung und reicher Begabung Zeugnis gibt. Hie und da hätte ich freilich etwas auszusetzen, wie z. B. die leerklingenden Akkorde Seite 4 Takt 11, und Seite 13 Takt 22; die störende Baßführung in der Orgelpartie beim ersten *dona nobis;* die herbe harmonische Wendung bei *Et vitam venturi*, u. a.; auch mit der Textbehandlung bin ich nicht immer einverstanden. Von diesen Kleinigkeiten abgesehen, ist die Messe recht empfehlenswert.

Briem, Wunibald, Op. 44, *Litaniae in hon. St. Joseph* für 4stimm. gem. Chor mit Orgel. **Regensburg, Alfr. Coppenrath.** Partitur 80 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Diese kurze, leichte und klangvolle Litanei kann auch den schwächsten Landchören empfohlen werden. Die Invokationen werden abwechselnd von Solo und Chor vorgetragen. Das *Ora pro nobis* nach *Sancta Maria* durfte m. E. nicht ausgelassen werden.

Digitized by Google

Douša, Karl, Op. 14, *Ecce Sacerdos Magnus.* Responsorium ad 4 voces inaequales. **Regensburg, Coppenrath.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰.

Eine moderne, äußerst effektvolle Komposition, die aber nur wenigen, gut geschulten und mit moderner Musik vertrauten Chören zugänglich ist. Manche Stellen wollen mir nicht recht behagen; das Streben nach neuen Effekten scheint mir den Komponisten mitunter zu gewagten rhythmischen und harmonischen Wendungen zu verleiten. An manchen Stellen steigert sich die Komposition bis zum 8stimm. Satze.

Schulz, Joseph, Op. 6, Zwölf *Pange lingua* für 4stimm. gem. Chor ohne Orgel. In Kommission der Herderschen Verlagshandlung zu Freiburg im Breisgau, 1911, II. Auflage. Partitur 1 ℳ 30 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Leichte, im homophonen Stil geschriebene Kompositionen ohne besonderen Kunstwert. Dr. A.

Aus dem Verlag von **Fritz Gleichauf, Regensburg:**

Hegmann, Karl, Op. 22, Papsthymne für 4stimm. Männerchor. Partitur 50 ₰.

— — Op. 19, *Missa pro defunctis* für 3stimm. Männerchor. Partitur 1 ℳ 20 ₰.

— — Op. 20, *Magnificat, ton. VIII.,* Choral und 4stimm. gem. Chor. Partitur 40 ₰.

— — Op. 23, *Stabat Mater* und *Adoramus Te Christe* für 4stimm. Männerchor. Partitur 60 ₰.

— — Op. 24, *Miserere mei Deus* für 4stimm. Männerchor. Partitur 50 ₰.

— — Op. 25, Drei deutsche Grablieder für 4stimm. Männerchor. Partitur 60 ₰.

— — Op. 26, Auferstehungschor für 4 gem. Stimmen. Partitur 60 ₰, Stimmen à 15 ₰.

— — Op. 29, Rosenzeit für 4stimm. gem. Chor. Partitur 60 ₰, Stimmen à 20 ₰.

— — Op. 30, *Jesu Salvator mundi* für Altsolo und 2stimm. Frauen- oder Kinderchor mit Orgel, für die Allerseelenzeit geeignet. Partitur 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Gerne konstatieren wir, daß die Hegmannsche Kirchenmusik sich in edlen, durchaus würdigen Bahnen bewegt, und somit können die vorliegenden Stücke zur Aufführung in der Kirche empfohlen werden. Opus 29 ist ein weltliches Lied; wenn die 3 Unterstimmen in der Begleitung der führenden Sopranstimme diskrete Zurückhaltung beobachten, wird das Lied sicherlich gefallen. Für Opus 24 (*Miserere*) wäre statt der selbstkomponierten Choralmelodie die liturgische entschieden vorzuziehen. Für Opus 25 (Grablieder) sind gute erste Tenöre nötig. Begrüßenswert ist die praktische und gefällige Form der Partitur-Ausgaben in Fr. Gleichaufs Verlag.

Meuerer, J., Aloysiuslied für 4stimm. Männerchor. Partitur 50 ₰.

— — „Deutsches Osterlied: Heil uns, Heil, Alleluja" für 4stimm. Männerchor mit Orgelbegleitung oder Begleitung von 2 Trompeten in *C* und 2 Posaunen. Partitur 50 ₰.

— — Op. 67, Heft II, 3 Herz-Jesu-Lieder. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰. Besetzung wie Heft I.

Sämtliche Nummern verdienen ob ihrer gediegenen Faktur warme Empfehlung. Klösterliche Institute werden die „Herz-Jesu-Lieder", deren 3stimm. Melodien von einem klangvollen Orgelsatze begleitet sind, dankbarst begrüßen. K. K.

Druffel, Peter, Der Erlöser, ein geistliches Liederspiel unter Verwertung von altdeutschen Liedern aus der Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts, herausgegeben von H. Müller. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 8 ℳ, Stimmen à 50 ₰.

Der Autor, als Musikschriftsteller und Forscher bekannt, hat im vorliegenden Opus liebliche Texte zusammengestellt, die sich auf die Geburt, auf das Leiden und auf die Auferstehung des Erlösers beziehen, und dieselben stimmungsvoll in einfacher Weise für Soli und Chor vertont. Mit Besetzung des Orchesters wird das Werk natürlich mehr wirken als mit Klavier, doch vermag auch eine einfache Aufführung, namentlich in Instituten, recht viel Freude zu bereiten. Das Textbuch enthält analysierende Erläuterungen, die mit großer Hingebung für das Werk geschrieben sind.

Deschermeier, J., Op. 113, Sankt Nikolaus, Melodram in 5 Bildern für 2st. gem. Chor oder 3st. Frauenchor mit Deklamation und Klavierbegleitung. **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Partitur 3 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Dieses leicht aufzuführende Melodram kann Instituten bestens empfohlen werden. F. X. E.

— — Op. 112, Gruß der Katholiken an Rom, Hymne für 4st. Männerchor und 7st. Blechbegleitung. **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰, Begleitung 1 ℳ.

Für Papstfeste wird die sehr feierliche und wirkungsvolle Hymne gute Dienste leisten.

Burger, Max, Op. 75, Drei heitere Gesänge für 4st. Männerchor. **Leipzig, R. Forberg.** Preis à 1 ℳ 20 ₰ mit Partitur und Stimmen.

Die 3 Lieder sind musikalisch nett gefaßt, nur will mir der Text nicht immer gefallen. K. K.

Hegmann, Karl, Op. 18, Beim Abendläuten für 4st. gem. Chor ohne Begleitung. **Regensburg, A. Coppenrath.** Partitur 50 ₰, Stimmen à 8 ₰.

Eine einfache, im Volkston gehaltene, aber stimmungsvolle Komposition, die auch bei schwächeren Chören auf sicheren Erfolg rechnen kann. Besonders reizend ist die Phrase: Klingt ihr Glöcklein:

Digitized by Google

Burger, Max, 1. Ouverture aus der Oper „Maurer und Schlosser" von Auber. 2. Ouverture aus Mehuls „Joseph in Ägypten". Für Streichorchester, Klavier zu 4 Händen und Orgel oder Harmonium. **Mainz, B. Schotts Söhne.** Preis jeder Ouverture 1 ℳ 50 ₰, Stimmen 2 ℳ 10 ₰.

Erbe, Kurt, Op. 56, Nr. 2, *Andante Espressivo* von Rob. Schumann für Streichquartett eingerichtet. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis der Partitur 50 ₰, die 4 Instrumentalstimmen à 10 ₰.

Für bessere Jugendorchester sind diese 3 sorgfältigen Bearbeitungen warm zu empfehlen.

Gruber, Joseph, Op. 208, Orgelklänge, 36 Kadenzen und 100 Orgelstücke in den gebräuchlichsten Tonarten. **Regensburg, A. Coppenrath.** Partitur 3 ℳ 50 ₰.

Leicht und klangvoll. Für Gottesdienst und Unterricht.

Erlemann, Gustav, Op. 38, Prélude für Orgel. **Trier, Bantus.** Partitur 1 ℳ 50 ₰.

Die stetig wiederkehrenden, etwas marschmäßigen Begleitungsfiguren geben dem sonst melodiösen Präludium einen etwas unruhigen Charakter.

— — Op. 26, *Romance et Barcarole.* **Trier, Bantus.** Klavier 2händig, Preis 1 ℳ 20 ₰. Violine (oder Violoncello) und Klavier, Preis 1 ℳ 50 ₰.

Einfach und gefällig. **Dr. A.**

Aus dem Verlage von **A. Bertarelli & Co., Mailand:**

Casimiri, Raph., Op. 36, Ps. „*De profundis*" für Alt und Bariton mit Orgelbegleitung. Preis 1 Lire 25 cts.

Ein in Kantilene, Harmonisierung und Textbehandlung dem kirchlichen Geiste durchaus entsprechender Zwiegesang; die Stimmen wechselweise allein und zusammen. Über dem Ganzen liegt das italienische Eigengepräge. Die Orgelbegleitung ist selbständig und gewandt geschrieben.

Cordella, Fred., *Tantum ergo* für 2 gleiche Stimmen für Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Preis 50 cts.

Der Komponist wird mit seinen südlichen Melodien und Akkordfolgen Anerkennung finden. Das Opus enthält nur die 2 Segensstrophen.

Marabini, Giov. Batt., „*Jesu corona Virginum*" für 2 gleiche Stimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Preis 75 cts.

Die fehlerlose Vertonung des bekannten Hymnus wird wegen des eigentümlichen Rhythmus unserm nordischen Charakter kaum gerecht werden.

Botazzo, Al., Op. 180, *Missa in hon. S. Luciae* für 2 gleiche Stimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Preis 2 Lire 50 cts.

Der italienische Charakter dieser Musik ist zwar unverkennbar, die Bearbeitung aber in jeder Beziehung solid und streng kirchlich. Wir würden aber für Männerstimmen plädieren; für Oberstimmen müßte wohl eine Transposition um eine Terz nach unten eintreten.

Chiesa, Cesare, *La santa-Messa,* 7 Orgelstücke. Preis 1 Lire 50 cts.

Diese einfach und gut gearbeiteten Orgelstücke charakterisieren in zutreffender Weise die einzelnen Teile der heiligen Messe.

Cordella, Frederigo, *Quattro Pezzi.* Preis 1 Lire 25 cts.

Die leicht spielbaren vier Orgelstücke sind warm zu empfehlen.

Norsa, Vittorio, *Otto Melodie Religiose* für Orgel oder Harmonium. Preis 2 Lire.

Bei außerliturgischen Gelegenheiten werden sich die 8 sorgfältig und geistreich gefertigten Stücke interessant anhören; sie können auch innerhalb liturgischer Funktionen, wenn längere Zwischenspiele nötig sind, gebraucht werden — mit Ausnahme der letzten Nummer.

Visona, Gino, Hymnus „*Pange lingua*" *III. toni,* mit Orgelbegleitung, hiezu 6 Kadenzen und 6 Zwischenspiele. Preis 1 Lire.

Die kleine Arbeit ist tadelfrei. **K. K.**

Nachtrag zum Programm der XX. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Innsbruck. Anläßlich der G. V. findet vom 20.—27. Juli ein Choralkurs statt. Zur Teilnahme an demselben sind alle jene eingeladen, die praktisch oder theoretisch mit Choralgesang, Gesangsunterricht sich beruflich beschäftigen. — Am Sonntag, den 23. Juli, vor Beginn der G. V. kommt zur Aufführung: *Missa „Stella maris"* für 4st. gem. Chor mit Orgel von P. Griesbacher, Op. 141; Graduale *„Inveni David"*, 4st. von Fr. Witt; Offertorium *„Veritas mea"*, 5st. von M. Haller; *Tantum ergo*, 4st. von M. Haag.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg.**

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

44. Jahrg. ∴ **1911** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

8. u. 9. Heft
Aug. u. Sept.

XX. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Innsbruck vom 24.—27. Juli

Tagesordnung:

24. Juli, Montag

2 Uhr: Beratung der Diözesanpräsides, der Referenten und der Mitglieder der Wissenschaftlichen Kommission; kleiner Stadtsaal.

5 Uhr: Andacht; Propsteipfarrkirche St. Jakob.

8 Uhr: Begrüßung; großer Stadtsaal.

25. Juli, Dienstag

7 Uhr: Choralamt.

8¾ Uhr: Einzug des Hochwürdigsten Herrn Fürstbischofs; Predigt (Professor Anton Müller, Innsbruck); Pontifikalamt.

11 Uhr: Geschlossene Mitgliederversammlung; großer Stadtsaal.

3 Uhr: Geschlossene Mitgliederversammlung.

5 Uhr: Andacht.

8 Uhr: Öffentliche Festversammlung; großer Stadtsaal. Redner: Universitätsprofessor Dr. Peter Wagner, Freiburg i. d. Schweiz; Gymnasialdirektor Magnus Ortwein O. S. B., Meran.

26. Juli, Mittwoch

9 Uhr: Votivamt und Litanei.

10½ Uhr: Geschlossene Mitgliederversammlung.

1 Uhr (eventuell): Gemeinschaftliches Mittagessen.

2½ Uhr: Beratung der Diözesanpräsides, der Referenten und der Mitglieder der Wissenschaftlichen Kommission.

5 Uhr: Andacht.

8 Uhr: Gemütliche Zusammenkunft.

27. Juli, Donnerstag

9 Uhr: Requiem.

Das kirchenmusikal. Programm siehe *Musica sacra* Juli-Heft, S. 24 ff.

Digitized by Google

Zur Gregorianischen Rhythmik

:: :: :: :: Von Prof. H. Bewerunge-Maynooth (Irland) :: :: :: ::

Nachdem durch die Neuherausgabe der traditionellen Choralgesangsweisen (*Liber Gradualis,* Tournai, 1883) das Studium des Rhythmus dieser Melodien angeregt worden war, waren es in den ersten Zeiten zwei Punkte, die zur allgemeinen Grundlage der Theorie gemacht wurden, nämlich die gleiche Dauer der Einzelnoten, und die Betonung der ersten Note einer Neume. Von der ersten Regel galt als wichtige Ausnahme die *mora ultimae vocis,* die Dehnung von Schlußnoten oder -gruppen. Die zweite Regel erlitt keine Ausnahme. So schrieb Kienle in seinem „Kleines kirchenmusikalisches Handbuch" (Freiburg, 1893), in dem man wohl die Kristallisation der Anschauungen jener ersten Periode erblicken darf, im 8. Kapitel unter Nr. 7: „Darum darf nicht ein Ton verkürzt, ein anderer langgezogen oder gedehnt sein; vielmehr sind die Töne, von anderen Einflüssen abgesehen, an Zeitdauer einander gleich." Die „anderen Einflüsse" weisen natürlich auf die Schlußdehnung hin. Und unter Nr. 8 lesen wir: „In jeder Tonfigur hat der erste Ton den Nachdruck." Außer diesen beiden Regeln wies diese Theorie natürlich noch eine Reihe wertvoller Beobachtungen über das Wesen des Rhythmus, namentlich über die Korrespondenz größerer rhythmischer Glieder auf, Bemerkungen, die man auch jetzt noch mit großem Nutzen studieren kann. Aber diese gehörten mehr dem ästhetischen Gebiete an. Die sozusagen grammatikalische Grundlage, auf der sich das ganze System der Rhythmik, wenigstens für die reichmelodischen Gesänge, aufbaute, war in diesen beiden Regeln gegeben.

Auch in den meisten Lehrbüchern der neuesten Zeit sind diese beiden Regeln als Grundstock beibehalten worden. Es dürfte aber an der Zeit sein, allgemein anzuerkennen, daß sie nicht länger aufrecht zu erhalten sind. Die Fortschritte der Choralforschung in den letzten Jahrzehnten lassen keinen Zweifel darüber, daß dieselben wenigstens großen Einschränkungen zu unterwerfen sind. Es dürfte an der Zeit sein, anzuerkennen, daß wir den Rhythmus der gregorianischen Melodien da studieren müssen, wo er am sichersten zu finden ist, das heißt, in den Handschriften, die uns die Melodien selbst überliefert haben. Diese Handschriften aber lassen nicht den geringsten Zweifel darüber, daß wir im Choral auch außer den Schlußnoten längere und kürzere Notenwerte unterscheiden müssen, und daß der Nachdruck nicht immer auf der ersten Note einer Neume liegt.

Es ist schon lange bekannt, daß die St. Gallener Handschriften reich an rhythmischen Andeutungen sind. Die verschiedenen Formen für Neumen, die melodisch identisch sind, die Beigabe von kleinen Strichlein zu einzelnen Elementen zusammengesetzter Neumen, sowie die Hinzufügung von Buchstaben, die eingestandenermaßen rhythmische Bedeutung haben, weisen mit Sicherheit darauf hin, daß die Notatoren verschiedene Länge von Tönen ausdrücken wollten. Das ist so sicher, daß kaum jemand dagegen einen Zweifel erhebt. Es ist nur der Annahme entgegenzutreten, als ob diese Handschriften einen anderen Rhythmus ausdrückten, als die Handschriften, die diese rhythmischen Hilfszeichen entbehren. Da ist zunächst darauf hinzuweisen, daß diese Verschiedenheit der Notierung durchaus nicht notwendig eine Verschiedenheit der Ausführung anzeigt. Wir können uns das an einem Bei-

Digitized by Google

spiel aus einem anderen Gebiete der Musik klarmachen. Vergleichen wir eine Komposition von Beethoven, wie dieser Meister sie hinterlassen hat, mit einer reich annotierten modernen Ausgabe derselben Komposition, so finden wir in letzterer eine Menge von rhythmischen Einzelheiten angemerkt, die in Beethovens Urnotation fehlen. Folgt daraus, daß die modernen Herausgeber eine andere Vortragsweise im Sinne hatten, als Beethoven selbst? Das wäre ein schlechtes Kompliment für diese Herausgeber. Nein, deren Bestreben ist durchaus nur, zu der Ausführungsweise anzuleiten, die Beethoven selbst gewollt hat. Der Unterschied ist nur der, daß sie gewisse Einzelheiten des Vortrags durch besondere Zeichen anzudeuten versucht haben, die anzuzeigen Beethoven nicht für nötig gefunden hat.

Ebenso dürfen wir auch den Unterschied der Choralhandschriften auffassen: einige Handschriften suchen rhythmische Einzelheiten zu fixieren, während andere sich damit begnügen, die Melodie anzudeuten. Jedenfalls ist es nicht berechtigt, aus dem Fehlen von rhythmischen Zeichen auf einen rhythmisch einfachen Vortrag zu schließen.

Außerdem liegen aber Beweise genug vor, um uns zu überzeugen, daß die von den St. Gallener Handschriften überlieferte rhythmische Mannigfaltigkeit wirklich Allgemeingut der gregorianischen Tradition war. Zunächst sind diese rhythmischen Zeichen nicht auf die St. Gallener Schule beschränkt. Wir finden sie auch in den Metzer Handschriften, von denen eine augenblicklich in der *Paléographie Musicale* veröffentlicht wird, und vor kurzem (*Revue Grégorienne* 1911, Nr. 1) hat Dom Beyssac auf eine andere Familie von Handschriften mit vielfachen rhythmischen Andeutungen aufmerksam gemacht, die er die von Chartres nennt. Die Übereinstimmung dreier solcher Familien, von denen zwei eine solche Bedeutung und Verbreitung hatten, wie die von St. Gallen und Metz, ist ein starker Beweis für die Allgemeinheit der rhythmischen Tradition. Dabei ist zu beachten, daß diese Handschriften nicht in allen Einzelheiten übereinstimmen. Diese gelegentliche Verschiedenheit ist von großer Bedeutung für den Wert ihres Zeugnisses. Es ergibt sich nämlich daraus, daß die verschiedenen Schreiber nicht voneinander oder von einer gemeinschaftlichen Quelle abgeschrieben haben, sondern daß jeder selbständig und mit eigenen Mitteln den Rhythmus so darzustellen versucht hat, wie er an seiner Kirche ausgeführt wurde. Die allgemeine Übereinstimmung der Handschriften andererseits zeigt dann, daß all diesen rhythmischen Andeutungen eine lebendige, einheitliche und kräftige Tradition zugrunde lag. Es ist mit diesen rhythmischen Aufzeichnungen geradeso wie mit den melodischen. Auch da schließen wir aus den gelegentlichen Verschiedenheiten der Handschriften darauf, daß die Notatoren an den verschiedenen Orten unabhängig voneinander die Melodien so niederschrieben, wie sie bei ihnen gesungen wurden. Aus der wunderbaren Übereinstimmung der Handschriften im allgemeinen ergibt sich andererseits, daß all diesen Gesangsweisen eine einheitliche und ungemein kräftige Tradition zugrunde liegt, eine Tradition, die keine andere sein kann als die gregorianische.

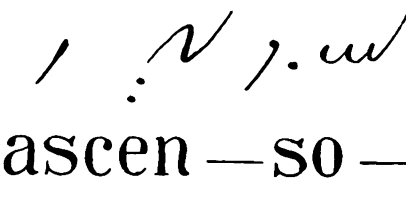
Ferner ist darauf hinzuweisen, daß nicht alle St. Gallener Handschriften reich an rhythmischen Andeutungen sind. Einige derselben entbehren sie fast ganz. Wollte man also aus dem Fehlen von rhythmischen Zeichen auf einen einfacheren Vortrag schließen, so würde man zu der Annahme gedrängt, daß in St. Gallen ein komplizierter und ein einfacher Vortrag nebeneinander bestanden.

Endlich ist von Bedeutung, daß sich Spuren von rhythmischen Andeutungen auch außerhalb der erwähnten drei Familien, man kann sagen, in fast allen Hand-

Digitized by Google

schriften, vorfinden. Die Sache liegt also so, daß einige Handschriften in der Unterscheidung langer und kurzer Noten genau, andere weniger genau sind. In einem besonderen Falle, in bezug auf das *Quilisma*, hat das Dom Mocquereau in einem Artikel in der *Rassegna Gregoriana* (1906, Nr. 6—7) nachgewiesen. Das von ihm da beigebrachte Material ist so überwältigend, daß sich kaum jemand der Überzeugung verschließen kann. Man muß schon die Augen zumachen, um nicht zu sehen. Ich kann es darum, nebenbei bemerkt, nur als eine Ungeheuerlichkeit bezeichnen, wenn, wie ich kürzlich in einer Anweisung zum Choralsingen las, noch jetzt die Behauptung aufgestellt wird, die dem *Quilisma* vorausgehenden Noten dürften unter keinen Umständen verlängert werden.

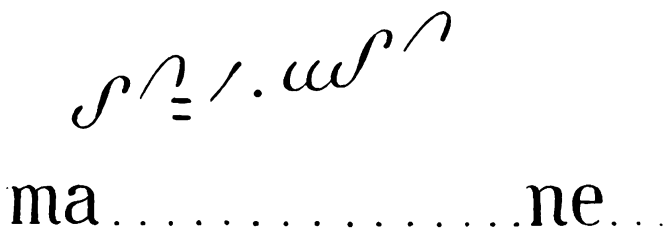
Ich kann die Beweisführung Dom Mocquereaus hier nicht wiedergeben. Ich müßte dazu fast den ganzen Artikel abschreiben. Ich beschränke mich darauf, ein Beispiel anzuführen, das Dom Mocquereau nicht gebracht hat. In einem MS. der Bibliothek Angelica in Rom (T. 5. 21), einem Manuskript italienischen Ursprungs (vielleicht von Subiaco), finden wir in dem Traktus *Cantemus (Pal. Mus. II, Pl. 7 b)* die Stelle:



Die Figur wiederholt sich bei *salutem* und *exaltabo eum.* Auf der Akzentsilbe sehen wir vor dem *Quilisma* statt einer gewöhnlichen *Clivis* deren gesonderte Bestandteile, ein von vielen MSS. angewandtes Mittel, um Verlängerung anzuzeigen. An den entsprechenden Stellen schreiben die St. Gallener Handschriften:

Diese drücken durch das der *Clivis* oben angefügte Strichlein die Verlängerung aus.

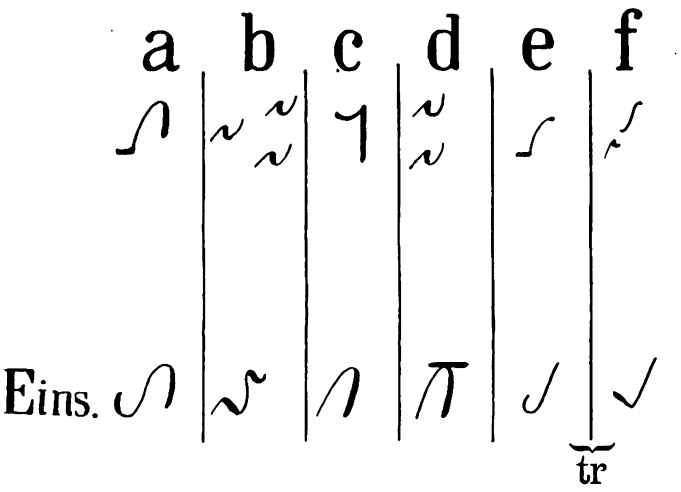
Aber auch in vielen anderen Fällen finden wir solche Andeutungen verschiedener Länge. Ich muß mich auch hier auf einige wenige Beispiele beschränken. Das erste entnehme ich einem Kodex der Mailänder Ambrosiana (IV. D. 84, inf. *Pal. Mus.* II, Pl. 5 b), der aus Bobbio herrührt. Ob diese Notation direkt von der St. Gallener stammt, ist nicht sicher.

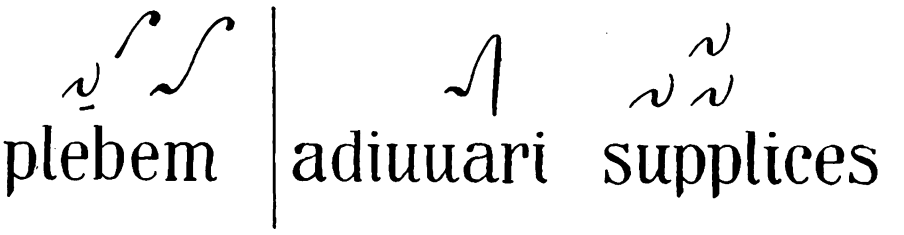


Hier haben wir auf der ersten Silbe von *mane* erst einen *Torculus,* dann einen viertönigen *Climacus.* Statt diesen nun in der gewöhnlichen Weise als *Virga* mit drei *Puncta* zu schreiben (⸝.), setzt der Notator eine *Clivis* mit zwei *Puncta.* An der entsprechenden Stelle zieht Kodex Einsiedeln 121 die beiden Figuren in eine zusammen, deutet aber die Verlängerung der zweiten Note des *Climacus* unzweifelhaft durch das beigefügte Strichlein an. Derselbe Mailänder Kodex zeigt auch die besonderen Formen für langen *Torculus* (⸜) und langen *Podatus* (⸝|. gerade wie die St. Gallener, und ferner finden wir dort die sogenannten Romanusbuchstaben wie z. B. ⊤ (= *tenere,* anhalten).

Digitized by Google

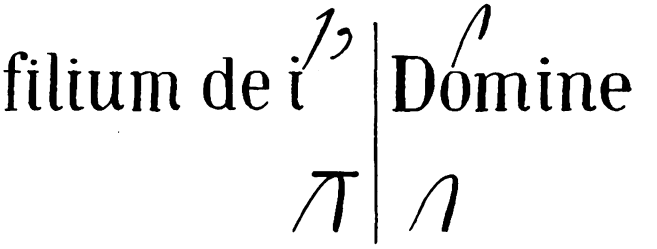
Ein anderer Kodex derselben Bibliothek (E, 68, sup.; *Pal. Mus.* II, Pl. 9a), auch italienischer Herkunft, weist die Metzer Notation auf und unterscheidet, gerade wie die St. Gallener MSS., gewöhnlichen und langen *Torculus* (col. a und b), gewöhnliche und lange *Clivis* (*c* und *d*), gewöhnlichen und langen *Podatus* (*e* und *f*). Ähnliches finden wir in Kod. K. 494 von Monte Cassino, der vielleicht aus Rheims stammt:



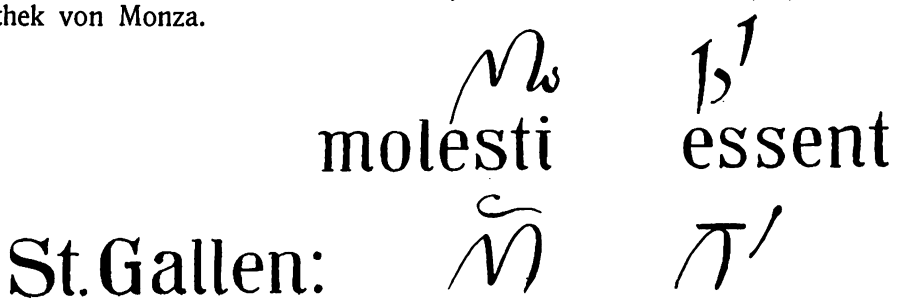


Hier finden wir auf der ersten Silbe von *plebem* den langen, auf der zweiten den kurzen *Podatus*. Auf *adiuvari* haben wir den gewöhnlichen, gleich darauf auf *supplices* den langen *Torculus*.

Die beiden nächsten Beispiele zeigen die Notation von Nonantola, ausgezeichnet durch lange von den Vokalen in die Höhe gehende Striche. Das erste *(Pal. Mus.* II, Pl. 11) ist aus dem Kodex der Bibl. Nationale in Rom, Fonds Sessorien, 96. Auf der zweiten Silbe von *dei* (am Ende des Introitus) finden wir die lange, auf *Domine* (Anfang des Graduale), die gewöhnliche *Clivis*.



Das zweite Beispiel *(Pal. Mus.* II, Pl. 12) ist aus dem Kod. B, I, 41 der Kapitelsbibliothek von Monza.



Digitized by Google

humiliabam ... animam

St. Gallen:

Hier finden wir in dem Gr. *Ego autem* auf *molesti* eine Doppel-*Clivis,* welche St. Gallen durch beigesetztes *c* (= *celeriter,* schnell) als gewöhnliche kennzeichnet, auf *essent* eine aufgelöste *Clivis* mit nachfolgender *Virga* entsprechend der langen *Clivis* von St. Gallen. Ähnlich auf *humiliabam* an letzter Stelle die aufgelöste, kurz danach auf *animam* an erster Stelle die gewöhnliche *Clivis.*

Mein letztes Beispiel ist einem Bruchstück aus Benevento entnommen. *(Pal. Mus.* II Pl. 20).

deus tuus

St. Gallen:

Am Schlusse des Traktus *Sicut cervus* finden wir eine *Tristropha,* gefolgt von dreitönigem *Climacus* und *Pressus.* Der *Climacus* ist aber, ähnlich wie bei dem Beispiel aus Ambr. IV, D, 84, als *Clivis* mit *Punctum* geschrieben. St. Gallen schreibt an der entsprechenden Stelle einen viertönigen *Climacus,* dessen letzte Note aber mit dem folgenden *Pressus* verschmilzt. Das lange erste *Punctum* drückt hier aus, was das Beneventer Beispiel durch Vereinigung desselben mit der *Virga* zur *Clivis* ausdrückt.

Aus alledem ergibt sich, daß die Unterscheidung von längeren und kürzeren Tönen Allgemeingut der Gregorianischen Tradition war. Daraus folgt nun nicht, daß wir uns dem „Mensuralismus" in die Arme werfen müssen. Ein regelrechtes System, wie es der Mensuralismus voraussetzt, ist im Choral noch nicht nachgewiesen worden und wird auch wohl nicht nachgewiesen werden. Wohl aber folgt daraus, daß das Prinzip vom Gleichwert der Noten im Choral, abgesehen von den Schlußdehnungen, nicht aufrecht erhalten werden kann.

Ähnlich steht es mit der zweiten erwähnten Regel, der Betonung der Anfangsnoten von Neumen. Auch diese ist eine rein theoretisch aufgestellte Regel, die von der historischen Forschung nicht unterstützt wird. Es wird genügen, das an ein paar Beispielen zu zeigen. In dem Introitus vom 3. Adventssonntag schreibt St. Gallen 339 auf der zweiten Silbe von *hominibus* . . An der gleichen Stelle hat Einsiedeln 121 . . Wäre die Regel von der Betonung der ersten Note einer Neume richtig, so müßte nach dem Einsiedler Kodex die erste Note des *Climacus,* also die zweite der Gruppe, nach dem St. Gallener aber die erste der Gruppe betont werden. Zwischen den beiden Darstellungen würde also ein wesentlicher Widerspruch herrschen. Daß das nicht der Fall ist, ergibt sich aus einem vergleichenden Studium der Handschriften ganz sicher. Einsiedeln drückt durch Ab-

Digitized by Google

trennung der ersten Note genau dasselbe aus, was St. Gallen durch die eckige Form des *Podatus* andeutet, nämlich Nachdruck auf der ersten Note der Silbe. Mit der besprochenen Regel aber ist das Verfahren nicht vereinbart.

Einen anderen Fall zeigen das zweite *(Pal. Mus.* II, Pl. 5 b) und das letzte (Pl. 20) der oben gegebenen Beispiele an. Beide zeigen einen *Climacus*, dessen zweite Note lang ist. Manchmal setzen die Handschriften in solchen Fällen noch außerdem zu der ersten Note ein *c*, und entheben es so jedem Zweifel, daß die zweite Note den Nachdruck hat.

Es ist nun wohl sicher, daß die fragliche Regel in den meisten Fällen zutrifft, so daß sie für die Praxis wohl zu gebrauchen ist. Allein die Tatsache, daß es Ausnahmen gibt — und dieselben sind ziemlich zahlreich — zeigt, daß man mit ihr allein nicht auskommt.

Es ist also klar, daß zur Bestimmung der zu dehnenden sowohl als der zu betonenden Noten besondere Zeichen notwendig sind. Diese aber können nur aus einem genauen Studium der Handschriften gewonnen werden. Wie zur Feststellung der Melodien, so bedarf es auch zur Feststellung des Rhythmus eines möglichst erschöpfenden Handschriftenmaterials und eines eingehenden Studiums desselben. Da das für den einzelnen Sänger oder Chorleiter außer Frage ist, so ergibt sich die Notwendigkeit von Ausgaben, in denen die Ergebnisse eines solchen Studiums niedergelegt sind. Wie die Sachen nun liegen, gibt es nur eine Stelle, von der solche Ausgaben ausgehen können, das Arbeitszimmer der Benediktiner von Solesmes, die Abtei von Quarr auf der Insel Wight. Nur dort ist ein großes, fast erschöpfendes Handschriftenmaterial aufgespeichert, nur dort kann die notwendige eingehende Untersuchung geleistet werden. Es ist dabei zu beachten, daß eine solche methodische Durchforschung und kritische Sichtung der Handschriften die Kraft eines einzelnen weit übersteigt. Nur wo mehrere in selbstloser Weise zu gemeinsamer Tätigkeit sich verbinden, kann diese Arbeit geleistet werden. Das aber ist in idealer Weise in einer Ordensgenossenschaft wie die der Benediktiner gegeben.

Ich behaupte nun keineswegs, daß die Solesmenser Ausgaben mit rhythmischen Zeichen in jedem einzelnen Punkte ein endgültiges Ergebnis darstellen. Man darf nie vergessen, daß wir erst am Anfange der Handschriftenforschung stehen. Wie in melodischer, so in rhythmischer Beziehung sind noch manche Probleme zu lösen. Aber das bezieht sich nur auf Einzelheiten. Im Allgemeinen und in den weitaus meisten Fällen darf man ruhig behaupten, daß die genannten Ausgaben gesicherte Ergebnisse der Choralwissenschaft darstellen. Ich persönlich bin auch der Ansicht, daß die von den Solesmensern angewandten Bezeichnungen noch nicht ausführlich genug sind. Es bleibt noch so manches, was man gerne wissen möchte, unangezeigt. Andererseits muß ich allerdings zugeben, daß eine Überladung mit rhythmischen Zeichen auch sein Übles hat, und daß man vielleicht manches besser der lebendigen Tradition überläßt — einer Tradition, die allerdings erst geschaffen werden muß.

Digitized by Google

Die rhythmische Überlieferung des gregorianischen Chorals in den St. Galler und Metzer Handschriften

Von Dom A. Mocquereau O. S. B., Quarr Abbey (Insel Wight),
übersetzt von L. Bonvin S. J., Canisius-College, Buffalo N.-Y.

Dom Mocquereau veröffentlicht als Vorrede zum 10. Band der *Paléographie musicale* folgenden Aufsatz, den er mit obigem Titel auch in der vom Segen und der Empfehlung des Heiligen Vaters begleiteten neuen Zeitschrift: *Revue grégorienne* (Nr. 1) zum Abdruck bringt. Das Schriftstück ist von größter Bedeutung und soll auch den deutschen Lesern zugänglich gemacht werden.

Mehr denn je ist die Frage des Rhythmus der gregorianischen Melodien an der Tagesordnung; die Veröffentlichung des römischen Gradualbuches — die Vatikanische Ausgabe — hat sie nur noch belebt, dringlicher und praktischer gemacht.

Woher diesen Rhythmus nehmen?

Offenbar dort, wo er vorhanden ist: in den alten Handschriften nämlich, welche ihn darbieten zugleich mit seiner untrennbaren Gefährtin, der Melodie.

Es ist überraschend, daß eine so einfache Wahrheit nicht die Zustimmung aller nach sich zieht, und daß man sich bemüht, in der gregorianischen Wiederherstellung zwei Dinge zu trennen, welche so enge wie Leib und Seele miteinander verbunden sind.

In den besten Handschriften — denen von St. Gallen z. B. — die Noten, die Notengruppen, die Intervalle nehmen, und dann aus freien Stücken und wissentlich die rhythmischen Dauer-Intensitäts-Schattierungszeichen vernachlässigen und ablehnen, Zeichen, welche diesen Noten und Notengruppen ihr Leben und ihre Farbe geben, heißt auf halbem Wege einer ernsthaften Wiederherstellung stehen bleiben und kann von einer ebenso schwer zu verstehenden als zu erklärenden Inkonsequenz nicht freigesprochen werden.

Folgendes mag wohl dieses Mißverständnis veranlaßt haben:

Im Laufe der Jahrhunderte haben die melodische Überlieferung und die rhythmische ein ungleiches Schicksal gehabt. Jene hat sich, Gott sei Dank, die verschiedenen Zeitalter hindurch, selbst noch in gewissen Drucken des 18. Jahrhunderts, beinahe unversehrt erhalten; sie ging nie ganz verloren.

Die rhythmische Überlieferung dagegen ging vollends zugrunde. Ihre Vernachlässigung fing schon früh an. Im 11. Jahrhundert offenbart uns der Zustand der Handschriften eine große Ungleichheit in der mehr oder minder vollkommenen Darstellung des ursprünglichen Rhythmus. Von Anfang an war dieser Rhythmus, mehr noch als die Melodie, dem mündlichen Unterricht anheimgegeben; er wurde nicht mit derselben Regelmäßigkeit, Stetigkeit und Allgemeinheit, wie letztere, schriftlich fixiert; daher sein baldiger Verfall, sein vollständiger Verlust.

Es ist notwendig, in diesem Punkte recht klare Gedanken zu haben; wir führen deshalb das schon in *Le Nombre musical grégorien* Gesagte hier an. Die Stellung und die Bedeutung des *Codex Laudunensis* 239 in der Geschichte des Rhythmus werden so zugleich feststehen, und man wird sich die Wahl dieses Gradualbuches für unsere paleographische Sammlung erklären.

Zweifellos sind die Handschriften mit St. Galler Notation in rhythmischer Hinsicht die vollkommensten und verständlichsten Dokumente.

Digitized by Google

„Auf eine kaum geringere Stufe stellen sich die Handschriften mit Metzer Notation, welche in einem ziemlich weiten Kreise um Metz und selbst in Oberitalien, z. B. in Como, verbreitet waren. Der Kodex, der, soweit uns bekannt ist, am treuesten die rhythmische Tradition wiedergibt, ist derjenige von Laon, Nr. 239, aus dem 10. Jahrhundert, obwohl in demselben sich schon ein leichtes Abnehmen im genauen Ausdruck der ursprünglichen Überlieferung kundgibt. Die Handschriften von Vercelli (Bibl. des Kapitels, Nr. 186) und Mailand (Ambrosian. Bibl., Nr. E—68) sind ebenfalls sehr kostbar, aber in ihnen tritt die Verschlechterung schärfer hervor und läßt den baldigen Verfall des gregorianischen Gesangs voraussehen, der da hauptsächlich infolge des Aufgebens der nach und nach immer weniger verstandenen rhythmischen Zeichen verursacht wurde.

Nichtsdestoweniger ist die rhythmische Übereinstimmung der zwei Schulen, der von St. Gallen und von Metz, erstaunlich: ein entscheidender Beweis dafür, daß ein und derselbe Rhythmus, der zuweilen bis in seinen feinsten Einzelheiten bestimmt, aber unvollkommen dargestellt wurde, von Anbeginn der ganzen katholischen Welt eigen war.

Die andern Vertreter derselben kalligraphischen Schule halten die rhythmische Überlieferung bei weitem nicht mehr mit derselben Reinheit und Treue aufrecht: sie gebrauchen zwar noch die Zeichen, aber nur zu oft aufs Geratewohl und ohne sie zu verstehen. Diese kostbaren Überreste einer aussterbenden Tradition bezeugen jedoch das Dasein und das Leben dieser Tradition und tragen immerhin noch einiges zu deren Wiederherstellung bei.

Mehrere andere Klassen, in Italien, Frankreich, Aquitanien usw. bieten unabweisbare Spuren derselben Überlieferung dar und ein tieferes Studium der Urkunden läßt jeden Tag deren neue auffinden.

Es gibt auch Manuskripte, welche fast nichts mehr oder selbst gar nichts mehr von rhythmischen Zeichen bewahrt haben. Man kann sie aber nicht als Beweis gegen das Vorhandensein der Überlieferung anführen und namentlich nicht gegen das positive Zeugnis der verschiedenen Klassen rhythmischer Handschriften; sie sagen einfach nichts über diesen Hauptpunkt, das ist aber auch alles. Die nichtrhythmischen Kodizes verhalten sich zu den rhythmischen wie ein Text ohne Interpunktion, ohne Akzente einem sorgfältig akzentuierten und interpunktierten Texte gegenüber; wie in der Tat die früheren hebräischen Texte der Heiligen Schrift gegenüber denselben Texten mit Vokalzeichen und masoretischen Akzenten, welche deren Interpunktion, Betonung, Lesung und selbst deren Sinn feststellen. Auf der einen Seite ist Genauigkeit, auf der andern Ungewißheit; hier Vollkommenheit, dort Unvollkommenheit, aber keineswegs Widerspruch.“ [1])

Das partielle oder selbst vollständige Fehlen der rhythmischen Zeichen in gewissen Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts zog zu jener Zeit keine ernstlichen Folgen für die Praxis nach sich; damals war die rhythmische Tradition sowohl wie die melodische lebendig und der mündliche Unterricht ersetzte alle Mängel — und deren gab es viele — der Notierungen *in campo aperto*. Der Gesanglehrer war gezwungen, auf die geringsten Einzelheiten einzugehen: er gab mit den kleinsten Intervallen zugleich die Dauer, den Stärkegrad der Noten, die Schattierungen an, mit einem Worte alles, was die St. Galler und Metzer Dokumente uns mit großer Sorgfalt aufbewahrt haben.

Als aber die Notation auf Linien kam — im 11. und 12. Jahrhundert — wurde nur die Melodie übertragen, die vernachlässigten rhythmischen Zeichen wurden bald vergessen. Und an diese, dem rhythmischen Verfall entsprungene Handschriften nun will man sich als an Typen einer endgültigen Wiederherstellung hart-

[1]) D. A. Mocquereau, *Le Nombre musical grégorien*, S. 156.

Digitized by Google

näckig halten! Ja, wenn sich noch irgendwo die rhythmische Tradition erhalten hätte, dann könnten die Meister, wie ehemals, sich davon durchdringen und sie ihren Schülern übermitteln! Wo ist sie aber, diese Tradition, außer in dem Zeugnisse der zwei größten Choralschulen des Mittelalters und in dem der andern Handschriften, welche von dieser Tradition mehr oder weniger Spuren bewahrt haben?

Der melodische Leib ist beinahe wieder aufgebaut, die Seele aber fehlt, oder wenigstens die gregorianische Seele der alten Zeiten. Man hat wohl versucht, ja, es selbst zuwege gebracht, mittels des als oratorisch bezeichneten Rhythmus diesem Leibe ein wenig Leben einzuhauchen; wie welk, kalt und bleich ist dieses aber, wenn man es mit dem jungen, edlen und warmen Saft vergleicht, der in den liturgischen Kantilenen von St. Gallen und Metz fließt! Was uns betrifft, so haben wir deren künstlerische Schönheiten, andachts- und weihevolle Wirkungen nur von dem Tage an empfunden, wo wir unsere persönlichen Eindrücke beiseite setzten, über die unbestimmten und zu allgemeinen Gesetze des oratorischen Rhythmus hinausgingen und rückhaltlos uns als einfache Schüler den Musikregeln unserer alten Mönche unterwarfen mit dem Entschluß, uns davon durchdringen zu lassen und sie so getreu als möglich in unserm Gesange auszudrücken. Mit ihnen allein haben wir den gregorianischen Stil, den gregorianischen Geist, die gregorianische Kunst wiedergefunden.

Vor einigen Jahren waren einzig die St. Galler Kodizes als rhythmisch anerkannt und obwohl die Vertreter dieser Schule zur Glanzzeit überall in Deutschland, in der Schweiz und selbst in den Nachbarländern verbreitet waren, benutzten die Gegner die Einzigheit ihres Zeugnisses zugunsten der rhythmischen Überlieferung als Vorwand, um sie abzulehnen. „Die famosen Romanuszeichen von St. Gallen, sagte man, können, da sie einer Einzelschule angehörten, nicht als gesetzkräftig gelten, noch ihre Eigentümlichkeiten der allgemeinen Praxis aufdrängen ...“ Und wieder: „Die katholische Uberlieferung kann nicht diejenige einer Einzelschule sein, sei diese alt oder modern.“

Nun aber traf es sich, daß gerade im Augenblick, wo man diese Zeilen schrieb — Januar 1906 — die gütige Vorsehung, die uns trotz des menschlichen Widerstandes stufenweise einer vollständigen Wiederherstellung der liturgischen Melodien entgegenführt, uns instand setzte, zu antworten und den Einwurf zu nichts zu machen.

Ein umfassendes und vergleichendes Studium der verschiedenen Klassen an Handschriften bewies uns, daß die angeblichen rhythmischen Eigentümlichkeiten des St. Galler Kodizes sich fast überall und insbesondere in den Manuskripten der Metzer Schule, hauptsächlich im *Laudunensis* 239 wieder zeigen, und daß infolgedessen die von „den famosen Romanuszeichen“ der Einzelschule von St. Gallen dargestellte Rhythmustradition gerade die rhythmische Tradition aller Kirchen der katholischen Welt ist.

Und da wir nicht die Gewohnheit haben, uns mit unbestimmten Worten oder beweislosen Behauptungen zu begnügen, so erschien schon im Juli 1906 in der *Rassegna Gregoriana* ein Artikel mit dem Titel: „Die rhythmische Choralüberlieferung gelegentlich des *Quilisma*“. Darin haben wir bewiesen, daß die rhythmischen Bezeichnungen, welche in der St. Galler Schule eine Verlängerung der Noten vor dem *Quilisma* angeben, derselben nicht ausschließlich eigen sind: sie finden sich wieder in der Notation der übrigen Schulen mit graphischen Formen, welche, wenn sie auch verschieden sind, nichtsdestoweniger dieselbe Verlängerung ausdrücken. Unsere Schlußfolgerung lautete:

„Die rhythmische Tradition der St. Galler Schule, welche man auch die deutsche nennen kann, steht nicht vereinzelt da, wie man es bisher geglaubt hat. Die No-

Digitized by Google

tation, die rhythmischen Zeichen, die Romanusbuchstaben, welche die Mönche der großen Abtei verwendeten, sind nur der graphische Ausdruck der ursprünglichen melodischen und rhythmischen Ausführung der gregorianischen Melodien, einer Ausführung, welche sich in den Handschriften der verschiedenen Schulen unter verschiedenen, aber gleichbedeutenden Formen abspiegelt, in Italien, in Frankreich, in Spanien und überall.

Die St. Galler Kodizes haben also die rhythmische Tradition der alten römischen Melodien in nichts umgeändert: sie stimmen, wie wir Gelegenheit haben werden, es zu erhärten, bis in die geringsten Einzelheiten mit den italienischen, französischen, Metzer Dokumenten, welche in ihrer eigenen Semeiographie die ursprüngliche Überlieferung bewahrt haben, im Rhythmus überein."[1])

Diese Studie über das *Quilisma* kann uns aber nicht genügen; wir lieben es, zur Stütze unserer Aussagen zahlreiche und unabweisbare Tatsachen vorzuführen: wir wollen bezüglich des Vorhandenseins der allgemeinen rhythmischen Tradition das überzeugende Verfahren anwenden, das uns früher als Beweisführung für das Vorhandensein der allgemeinen melodischen Tradition diente, welche damals geleugnet wurde, wie die erstere heute noch geleugnet wird.

Die Gegner der melodischen Tradition begannen damit, daß sie behaupteten, die Solesmer Ausgabe (1883) könne nicht den Gesang des heiligen Gregors enthalten, weil dieser Gesang längst verloren gegangen sei und nicht wieder gefunden werden könne; während sie so sprachen, vergaßen sie, daß sie sich geschmeichelt hatten, selbst ihn zu besitzen.

Eine Antwort war notwendig, und die damals einzig mögliche war die Veröffentlichung der Dokumente und Handschriften. Die Gründung der *Paléographie musicale* wurde beschlossen.

Der zuerst herausgegebene Band war das *Antiphonale Missarum* 339 der St. Galler Bibliothek. Die Vergleichung dieses Manuskriptes mit dem Solesmer *Liber Gradualis* bewies, daß dieser die wahren Melodien der römischen Kirche enthielt.

Ein so schlagender Beweis mußte, so sollte man glauben, selbst die Hartnäckigsten überzeugen. Dies war jedoch nicht der Fall. Die Gegner der melodischen Tradition behaupteten nun, daß ein einziges Manuskript nichts beweise, daß übrigens die in der ganzen Welt verbreiteten Handschriften untereinander nicht übereinstimmen, und, daß wegen dieser Verschiedenheiten die Wiederherstellung des wahren gregorianischen Gesanges unmöglich sei.

Eine ganz grundlose Behauptung! Aber wie die Hunderte von Kodizes, welche in den Büchereien in aller Herren Länder zerstreut waren, veröffentlichen?

Ein Musikstück wurde gewählt (die Melodie des Gradualresponsoriums: *Justus ut palma*) und nach 219 Antiphonarien verschiedenen Ursprungs aus dem 9. bis 17. Jahrhundert im Druck wiedergegeben. Alle Kirchen — Italien, die Schweiz, Deutschland, Frankreich, Belgien, England, Spanien — wurden in diesem Zeugenverhör vorgeladen, und alle gaben Zeugnis zugunsten der melodischen Choraltradition, indem sie unsrer Sammlung stets dieselbe Melodie beisteuerten, diejenige des Solesmer *Liber Gradualis*.

Der Beweis war erbracht. Die Gegner nahmen ihre Zuflucht hinter dem großen Namen Palestrina: Palestrina der Verfasser der Medizäa, welches Argument! Monsignore Carlo Respighi und Pater Raphael Molitor war es ein Leichtes, dieser Behauptung ein Ende zu bereiten. Die Sache war gewonnen.

[1]) *Rassegna Gregoriana*, Juni-Juli 1906, Sp. 251.

Digitized by Google

Heute leugnet man nicht mehr die Tatsache der allgemeinen melodischen Tradition, sondern diejenige der allgemeinen rhythmischen Überlieferung: die Einwürfe sind gleicher Natur und gleichen Wertes.

Eine Schule genügt nicht, sagt man.

Gut. Diesem Abweisungsgesuch sind wir schon entgegengetreten, indem wir gelegentlich des *Quilisma* das Vorhandensein einer allgemeinen rhythmischen Überlieferung zeigten. Nunmehr bringen wir im *Codex Laudunensis* 239, der vollständig veröffentlicht werden wird, das Zeugnis einer zweiten ebenso berühmten und beinahe ebenso verbreiteten Schule wie die St. Gallische. Die Übereinstimmung der zwei, wenn auch noch so unähnlichen Notationen geht schon aus den zahlreichen Beispielen hervor, die wir zur Vergleichung im *Nombre musical grégorien* gebracht haben.

Wir wollen jedoch der in den folgenden Seiten (der *Paléogr. mus.*, Bd. X.) zu gebenden Analyse dieser Notation nicht vorgreifen. Es soll nach einer kurzen Beschreibung des Manuskriptes letzteres selbst sprechen. Seine phototypische Wiedergabe ist übrigens nicht unser letztes Argument.

Neuester Erlass der Ritenkongregation über das Orgelspiel

A Sacra Rituum Congregatione sequentium dubiorum resolutio expostulata est; scilicet:

Quum Caeremoniale Episcoporum numquam supponat cantum gregorianum organum vocibus consociari, quaeritur:

I. An hodiernus usus praedictum canum adiuvandi organis sustineri possit?

II. Et quatenus affirmative ad I., an etiam in Officiis et Missis, in quibus sonus organi prohibetur, liceat organum adhibere solummodo ad associandum et sustinendum cantum, silente organo cum silet cantus? . . .

Et Sacra eadem Congregatio, exquisito Commissionis Liturgicae suffragio, reque sedulo perpensa, ita respondendum censuit:

Ad I. Affirmative, exceptis tantummodo iis Officiorum ac Missarum partibus, quae iuxta liturgicas nunc vigentes leges, sine comitantibus organis debeant penitus decantari.

Ad II. Affirmative in casu necessitatis . . .

Atque ita rescripsit.

Die 11. Mai 1911.

(L.†S.) Fr. S. Card. Martinelli,
Praefectus.

† Petrus La Fontaine, Ep. Charystien.,
Secretarius

Von der Heiligen Ritenkongregation ist die Lösung folgender Zweifel erbeten worden:

Da das *Caeremoniale Episcoporum* niemals eine Begleitung des Choralgesanges durch die Orgel voraussetzt, wird angefragt:

1. Kann die heutige Praxis, den genannten Gesang mit der Orgel zu unterstützen, aufrecht erhalten werden?

2. Und wenn ja, darf man auch in den Offizien und Messen, in denen Orgelspiel verboten ist, die Orgel nur zur Begleitung und Stütze des Gesanges gebrauchen, so zwar, daß die Orgel schweigt, wenn der Gesang schweigt? . . .

Die Ritenkongregation hat die Liturgische Kommission um ihre Meinung befragt, die Sache reiflich erwogen und folgende Antwort erteilt:

Zu Frage 1: Ja, ausgenommen diejenigen Teile des Offiziums und der Messe, die nach den jetzt geltenden liturgischen Gesetzen ganz ohne Orgelbegleitung gesungen werden müssen.

Zu Frage 2: Im Notfalle ja . . .

Digitized by Google

Die Messe am Feste der Verklärung Christi

(6. August)

Der Heiland hatte sich für sein irdisches Leben der äußeren Gottesherrlichkeit entkleidet und ist — mit Ausnahme der Sünde — uns ähnlich, wie einer aus uns geworden. Nur einmal vor seinem Leiden ließ er vor den Augen auserwählter Jünger einen Strahl seiner Gottesschönheit hervorbrechen, um sie im Glauben an ihn zu stärken und ihnen einen Vorgeschmack der Herrlichkeit zu geben, die einstens auch an ihnen offenbar werden sollte. Ja alle, die dem Gottmenschen auf dem von ihm beschrittenen Wege treu und beharrlich folgen, werden teilhaben an seiner Herrlichkeit. Um in uns das Verlangen nach dieser Teilnahme wach zu erhalten und zu immer innigerer Heilandsliebe uns anzueifern, feiert die heilige Kirche diese Offenbarung des Gottmenschen alljährlich mit einem eigenen Feste, dessen Meßformular wir kurz erläutern wollen.

Introitus: *Illuxerunt coruscationes tuae orbi terrae:* Es leuchten deine Blitze über den Erdkreis — *commota est et contremuit terra:* es bebt und zittert die Erde. Die Blitze der Herrlichkeit des Herrn, das Leuchten seines verklärten Angesichtes, die Strahlen seiner ewigen Glorie hatten die drei begnadigten Jünger mit seliger Wonne erfüllt; in himmlischem Entzücken, die Erde vergessend, schauten sie die blendende Lichtgestalt ihres geliebten Meisters. Doch schauen wir auch hin auf jene Verklärung, in der unser Siegeskönig aus dem Grabe hervorging, den Zeugen seiner Auferstehung nicht zur Freude, nicht zum Jubel, sondern zur Furcht und Niederschmetterung. Und wenn einst der Herr im Glanze seiner Herrlichkeit als Richter erscheinen wird, wird seine Verklärung vielen zum Heile, vielen aber zum Fluche sein. *Quam dilecta tabernacula tua, Domine virtutum:* Wie geliebt sind deine Wohnungen, Herr der Heerscharen! — *concupiscit et deficit anima mea in atria Domini:* Es sehnt sich und schmachtet meine Seele nach den Vorhöfen des Herrn. Dieser Psalmvers erinnert uns an den Ausruf des Petrus, der auf Tabor seinem freudig ergriffenen Herzen entquoll: „Herr, hier ist gut sein für uns; wenn du willst, so wollen wir hier drei Hütten bauen....“ Bei dem verklärten Jesus eine Hütte zu bauen ist unser aller Wunsch, doch Opfer zu bringen, Mühen auf uns zu nehmen, den Eigenwillen zu verleugnen, dazu wollen wir uns nicht verstehen. Gilt das nicht auch von vielen Sängern?

Graduale: *Speciosus forma prae filiis hominum:* Schön von Gestalt bist du vor den Menschenkindern — *diffusa est gratia in labiis tuis:* ausgegossen ist Anmut über deine Lippen. *Eructavit cor meum verbum bonum:* Aufwallt mein Herz von guter Rede — *dico ego opera mea regi:* all meine Werke weihe ich dem Könige. Voll von Freude und Entzücken über deine Gottesschönheit bringe ich dir, mein Heiland, Lob und Preis, deine Anmut, die Liebe und Güte, die von deinen Lippen quellen, ziehen mich zu dir, dir allein zu dienen, dir allein zu weihen mein ganzes Sein, mein ganzes Tun. *Alleluja, alleluja. Candor est lucis aeternae:* Er ist der Abglanz des ewigen Lichtes — das uns leuchtet und erleuchtet auf dem Wege zum ewigen Leben; *speculum sine macula:* ein Spiegel ohne Makel — ohne den leisesten Sündenhauch, in ihm sehen wir unser Vorbild; *et imago bonitatis illius:* und ein Bild seiner Güte — diese ist göttliche Güte; er hat sie uns in seiner Erniedrigung gezeigt, um uns zu erlösen, in seiner Erhöhung und Verklärung, um uns mit heiliger Begier nach unserer eigenen Verklärung zu erfüllen. *Alleluja.*

Offertorium: *Gloria et divitiae in domo eius:* Herrlichkeit und Reichtum ist in seinem Hause — *et iustitia eius manet in saeculum saeculi, alleluja:* und seine Gerechtigkeit währet von Ewigkeit zu Ewigkeit. Er, der in unendlicher Majestät herrscht über das ganze Weltenall und alles sein Eigen nennt, hat für seine Getreuen unermeßliche Herrlichkeit und Reichtümer aufgehäuft in seinen ewigen Wohnungen; er ist, weil ewig gerecht, auch getreu, allen, die ihm in Liebe und Treue ergeben sind, diese Reichtümer in überfließender Fülle zu schenken.

Communio: *Visionem, quam vidistis, nemini dixeritis:* Von dem Gesicht, das ihr geschaut, saget niemand — *donec a mortuis resurgat Filius hominis:* bis von den Toten auferstehen der Menschensohn. In diesem Kommuniongesange werden wir, wie Schönen ausführt, an die Demut des Sohnes Gottes erinnert. Die Jünger erhielten von ihrem Meister den Auftrag, niemandem von seiner Verklärung zu berichten, da er ja nicht auf die Erde kam, um seine Ehre zu suchen, sondern seines Vaters Ehre wieder herzustellen; erst wenn sich an ihm alles erfüllt habe, wenn er als Sieger aus aller Schmach hervorgegangen sei, sollte auch das Wunder seiner Verklärung offenbar werden. Treten wir stets mit recht demütiger Gesinnung, überzeugt von unserer Unwürdigkeit zum Tische des Herrn, damit einst nach unserer Erniedrigung auch an uns Verklärung in der Ewigkeit offenbar werde.

Jägerndorf (Schlesien) P. A. Weiß S. D. S.

Digitized by Google

Griesbachers fünfstimmige Missa in honorem S. Caroli Borromaei op. 95

Von Christoph Kagerer, Geisenfeld

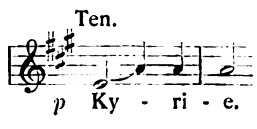
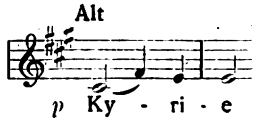
Wie Pius X. in seinem *Motu proprio* den traditionellen Choral zum Ideal der einstimmigen liturgischen Gesangsmusik erhoben hat, so ist in dem gleichen Rechtskodex der *Musica sacra* der sog. Palestrina-Stil als das Vorbild der mehrstimmigen Vokalmusik dargestellt, jener Polyphonie, die historisch und stilistisch aus dem Choral herausgewachsen, seine Formen im harmonischen Aufbau zur Mehrstimmigkeit erweitert.

Ist der vierstimmige Satz die gewöhnliche Erscheinung auf den Gefilden der Polyphonie, so bringt der Hinzutritt einer fünften Stimme mit dem Wachstum der Klangfülle, mit dem feierlichen Glanze der mehrstimmigen Harmonie ein ungemein erhebendes Moment der Feierlichkeit hinzu.

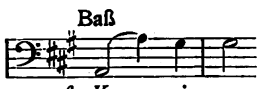
Wenn die Festtagsglocken klingen, dann erweitert sich die Harmonie der Polyphoniker bis zur Fünf-, Sechsstimmigkeit oder zum Doppelchor, und wir Kirchenmusiker können uns kein Ostern, Pfingsten, Weihnachten und Fronleichnam denken, ohne daß zum mindesten eine fünfstimmige Festmesse auf dem Plane erscheint. Und gerade die Fünfstimmigkeit, die den Glanz der Harmonie gehörig zu sättigen versteht, ohne die Agilität der Stimmen zu sehr einzuschränken, hat sich bei Palestrina, Orlando di Lasso und all den Klassikern einer besonderen Beliebtheit erfreut.

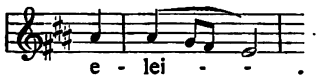
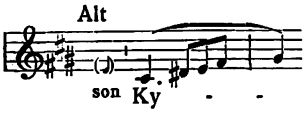
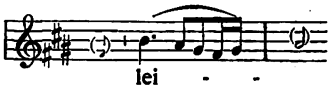
Auch unsere modernen Meister haben sich mit Vorliebe dieser Stilgattung gewidmet. Ich erinnere an Witts vielgesungene Raphaelsmesse, an die *Missa „tertii Toni"*, an Mitterers prächtige *A*-dur-Messe *in Epiphania Domini, Missa solemnis in hon. B. M. V. Assumptae, Missa brevis de sanctis Apostolis, Missa in hon. omnium Sanctorum,* Hallers XVII., XIX. und XX. Messe u. v. a.

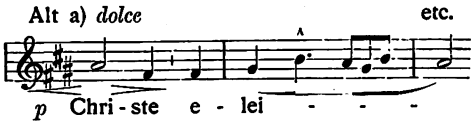
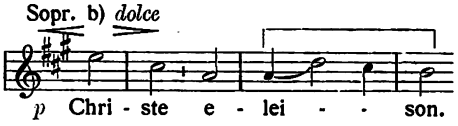
Ebenso hat Griesbacher, einer unserer fruchtbarsten modernen Kirchenkomponisten, unsere Kirchenchöre auf diesem Gebiete mit wahren Perlen beschenkt. Sein Ruf wurde eigentlich durch die *Missa B. M. V. Matris dolorosae* (5stimmig) begründet. Die *Missa S. Gabrielis Archangeli,* die Wolfgangs- und Sigismundmesse gehören zu den Schöpfungen von grundlegender Bedeutung für die moderne Richtung nach zeitgemäßer Vervollkommnung und harmonisch reichhaltigerer Ausgestaltung der kirchlichen Tonkunst.

Wir wollen uns heute mit jener Messe beschäftigen, die in der Schaffensperiode Griesbachers den goldenen Mittelweg einhält. Streng kirchlich und doch mit modernen Farben reichlich abgetönt, verfügt des Komponisten Karlsmesse über jenes melodisch abgeklärte und harmonisch reiche Kolorit, das dem Milieu unserer cäcilianischen Chöre so ganz zusagt und zugleich einem freieren Geschmacke Rechnung trägt. Sie ist dem damaligen Stiftskapellmeister an der Alten Kapelle und nunmehrigen Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule H. H. Dr. Karl Weinmann dediziert und trägt den Titel: *„Missa in hon. S. Caroli Borromaei"* V vocibus inaequalibus concinenda (Verlag von A. Coppenrath (H. Pawelek) Regensburg). Was die Besetzung betrifft, hat diesmal der Komponist zwei Soprane angewendet, um eine hellere Klanggestaltung zu erzielen. Die Alten benützten häufig, fast ausschließlich zwei Tenöre für ihre fünfstimmigen Werke. Vom praktischen Standpunkt aus betrachtet, ist für unsere heutigen Chorverhältnisse jedenfalls diese Fassung des vorliegenden Opus mehr zu würdigen. In schlichter Einfachheit intoniert der Tenor *piano* das **Kyrie,** mit der aufsteigenden Quart:

Schüchtern, demütig, flehend gibt er nur das Hauptintervall, das sich durch eine neue Wendung schon im zweiten Takte beim Alt und Baß zum 1. Hauptthema der Messe:

Digitized by Google

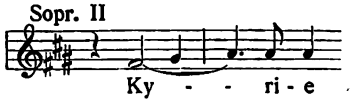
auswächst. Im Takt 5 antwortet der II., im 8. Takt der I. Sopran in freier Imitation, bis die erste Steigerung sämtliche Stimmen vereinigt (Takt 10). Hier bringt der Baß das Motiv in folgender Intervallendehnung:

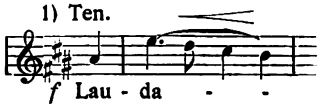
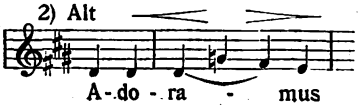
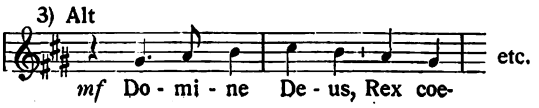


Die Einsätze werden enger, das Tempo drängender, der Chor wächst an, bis der erste Sopran das Thema im *Forte* zur Dominantschlußbildung führt. Charakteristisch und für die Deklamation des *Kyrie* von Bedeutung ist die Wiederholung desselben Tones auf den Silben *ri* und *e*. Das *eleison* weist fast durchgängig die gleiche rhythmische Motivierung auf, aber ohne einheitlich ausgeprägtes Thema. Vorwiegend erscheint das Motiv:

Als Nebenfigur ist kontrapunktisch mit einigen Intervallenänderungen verwendet:

in dieser Umkehrung:

Soweit der erste Satz.

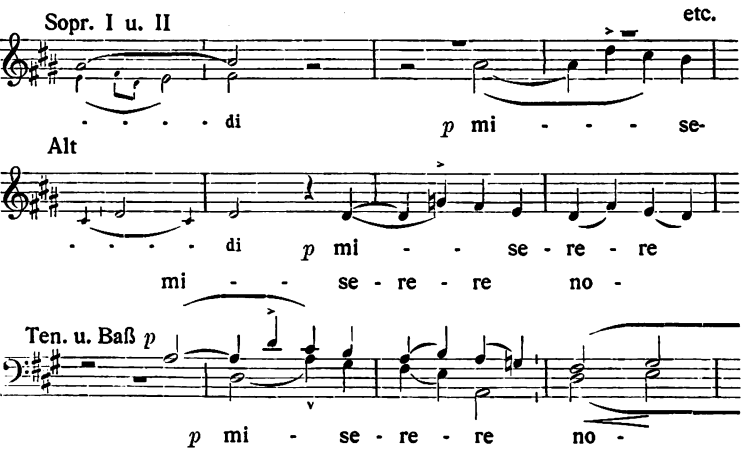
Das **Christe** ist in zartfließenden Solisätzen vertont mit dem II. Hauptthema:

Der Satzakzent, im ersten *Kyrie* naturgemäß auf dem Hilferuf *eleison* gelegt, geht mit dieser mustergültigen, weitausschauenden Deklamation auf das *Christe* über im Aufblick zu dem Hoffnungsschimmer der Erlösung, der aus dem Worte *„Christe"* gleich der rosenfarbenen Morgenröte des neuen Tages emporsteigt und den Herzen der Gläubigen den Beginn der ewigen Glückseligkeit verkündet.

Das zweite Glied des Thema II mit der eindringlichen Synkope über *eleison* ist aus dem ersten herübergenommen und so stehen ohne Zweifel die beiden Hauptthemata in verwandtschaftlichem Verhältnisse. Die Nebenfigur, welche, wie schon gesagt, im ersten Satz kontrapunktisch angewendet wurde, ist, wie Beispiel a) zeigt, in ihrer Umkehrung zur Verzierung des zweiten Hauptthemas geworden. Für den Vortrag des *Christe* ist speziell die dynamische Bezeichnung < > von großer Wichtigkeit und führt zu großer Ausdrucksfähigkeit.

Der dritte Teil erscheint anfangs in frischeren Farben mit Thema I. Dazu gesellt sich ein Gefährte, welcher zuerst als II. Sopran, dann im I. Sopran auftritt, indem er das neue Motiv:

bringt. Gewaltig gesteigert, auch in Umkehrungen gebracht, mit bewegtem Kontrapunkt gefördert, glänzt es in harmonisch schon etwas modern geformtem Kleide. Die Imitationen schlagen sich gegenseitig, wetteifern im stürmischen Rufe: *Kyrie eleison,* Herr, erbarme dich unser, bis endlich der Frieden sich herabsenkt und das *„ritardando marcato"* alle Stimmen zu ruhiger Einkehr einigt.

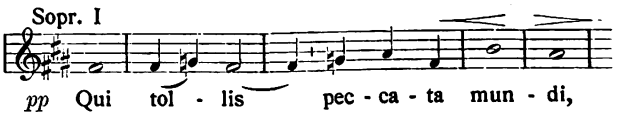
Das **Gloria** beginnt mit einer stufenweise anwachsenden Sopran-Melodie von den übrigen zwei Oberstimmen begleitet und steigert sich mit frischen Zuge — *crescendo molto* schreibt der Komponist vor, und die markige Modulation drängt von selbst voran! — schon im sechsten Takte zum *Fortissimo*. Von schmetternden Knabenstimmen ausgeführt, glaubt man Festesfanfaren zu hören und gleich tauchen weitere, im schroffen Gegensatz stehende — *quasi* als energische Widerpartner — neue Motive auf z. B.

Digitized by Google

von denen 1) und 3) etwas imitiert werden, 2) aber im Laufe der Meßkomposition eine öftere thematische Verarbeitung erfährt, wie gleich im *Gloria* folgende Stelle aus dem Mittelsatze zeigt:

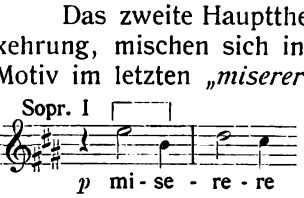


Die imposant wirkende, rhythmische und harmonische Nachahmung, wie *„Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris"* aufweisen, erinnern unwillkürlich an Orlando und wir können hier interessante stilistische Vergleiche anstellen, wie die alten und modernen Meister in der Verwendung der Mittel zu arbeiten pflegten.

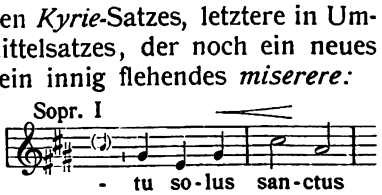
Andächtig klingt das *Qui tollis* in dieser Fassung für 3 Oberstimmen. Es sei hier nur die Sopranstimme angeführt:

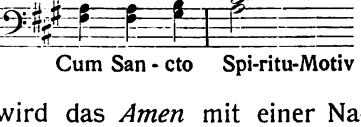


Das zweite Hauptthema und die Nebenfigur des ersten *Kyrie*-Satzes, letztere in Umkehrung, mischen sich in das polyphone Gemenge des Mittelsatzes, der noch ein neues Motiv im letzten *„miserere nobis"* in sich birgt, nämlich ein innig flehendes *miserere:*



Hier (⌐) haben wir die fallende Quart. Im *„Quoniam"* erscheint folgendes:

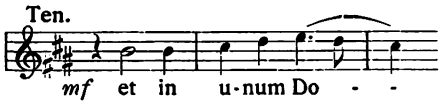
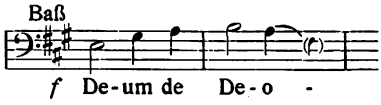


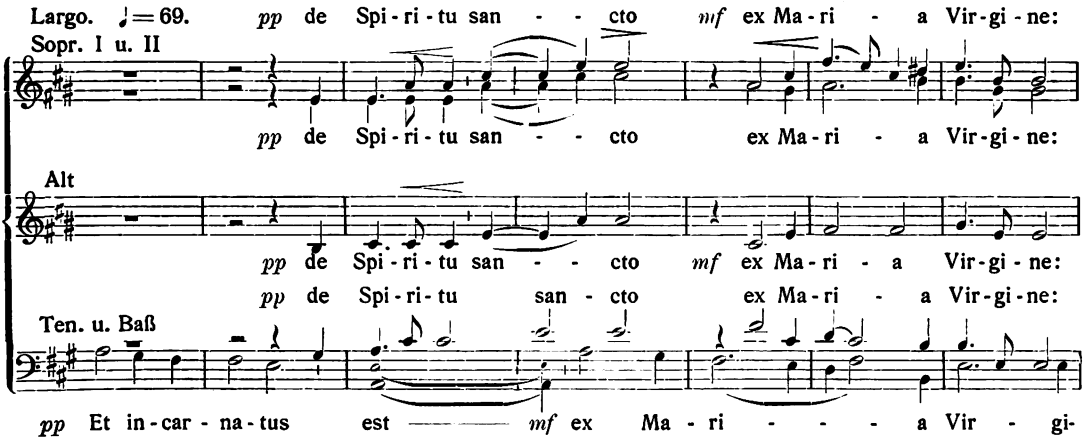
auch im II. Sopran, Tenor und Baß mit möglichster freier Engführung in Sequenzform bis *Altissimus;* ein kontrapunktisches Kunststück. Das

enthält wieder diese repetierend rhythmische Figur, man kann es als eine veränderte Umkehrung des vorherrschenden *eleison*-Motivs betrachten, das auch das II. *Kyrie* einleitet. Im *stringendo* gesteigert, sowie ähnlich der obigen Sequenzform in Engführung gegeben, wird das *Amen* mit einer Nachbildung des 1. Motivs zum siegesbewußten Kodalsatze gestaltet. Knappe Formen, mächtige Steigerungen, aber auch seelenvolle Kantilenen lassen hier, wie überhaupt in der ganzen schönen Messe, die Meisterschaft des gottbegnadeten Komponisten im hellsten Lichte erstrahlen. Aus jeder Zeile leuchtet der gewandte, erfahrene, praktische und erfindungsreiche Tondichter hervor. Wenn sich der Komponist nicht stets strenge an die ursprüngliche Themengestalt hält und da und dort ändert, erweitert, wegnimmt, so ist es derselbe ausschlaggebende Textgedanke, der einem Palestrina zur reinen Klarheit der *Missa „Papae Marcelli"* geführt. Einigkeit in der Mannigfaltigkeit predigen die mit Fortschreiten des Werkes sich häufenden Motiverscheinungen, die alle gleichsam als Sprößlinge des Urgedankens der Messe sich schmiegsam dem liturgischen Texte fügen und nur auf dessen Verklärung bedacht, lieber einen Teil von ihrem eigenen Ich ablassen, als an eine Vergewaltigung oder Brüskierung des Wortes zu denken, wozu eine pedantische Betonung des Einheitsgedankens einen weniger routinierten Künstler zu verleiten vermag.

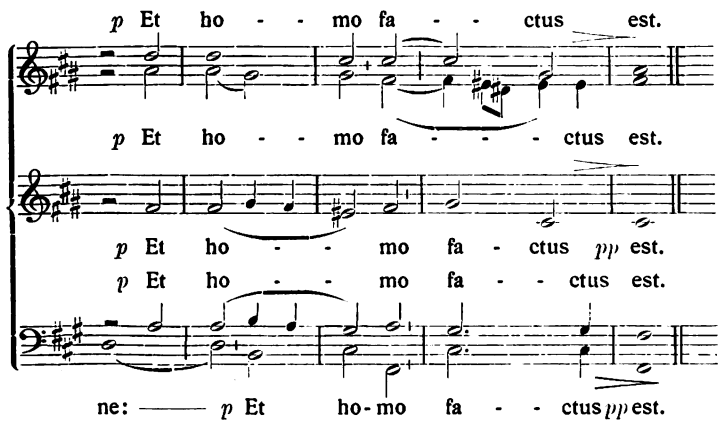
Ein Prüfstein für jeden Komponisten ist das als jüngster Meßgesang im 11. Jahrhundert in Rom eingeführte **Credo,** der umfangreichste und dramatisch ausdrucksfähigste Meßteil. Meister Griesbacher verstand es aber auch, aus seinem unerschöpflichen Brunnen der Erfindung mit virtuoser Beherrschung seiner Mittel diesem Kernpunkt der Messe eine

Digitized by Google

Wärme des Ausdrucks zu verleihen, wie sie uns selten in kirchenmusikalischen Werken begegnet, die unter Verzicht auf sinnliche Überschwenglichkeit und Ersättigung den erhabenen, reinsten Idealen von der Lobpreisung der Herrlichkeit Gottes und der Glückseligkeit des Himmels zustreben.

Neben den bisherigen Motiverscheinungen teils in Originalform wiederkehrend, teils in Umkehrungen auftretend, haben wir das folgende neue:

das sich mittelst Intervallstreckung zu einem

ausgestaltet und zu imitatorischer Verwertung gelangt. Daß im übrigen auch da der thematische Einheitsgedanke vorherrscht, ist von rühmlicher Bedeutung. Die Schönheit des herrlichen *et incarnatus est,* welches uns an das größte und wunderbarste Geheimnis der Menschwerdung *Jesu Christi* erinnert, sei hier vollständig gegeben:

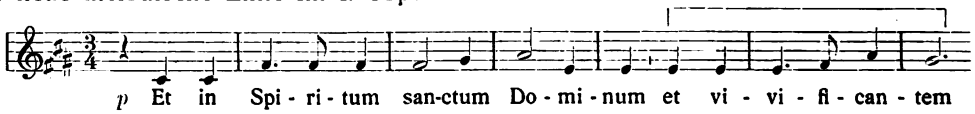


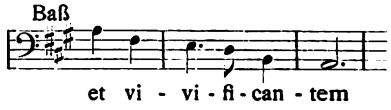
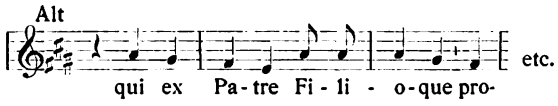


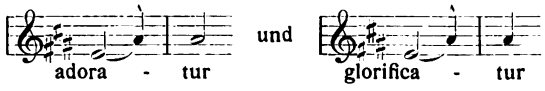
Ein mystisches *pp* in getragener und tiefinniger Baßkantilene; wie ausdrucksvoll der musikalische Gedanke, wie deutlich diese Tonsprache, welche Einfachheit, welche Wirkung! Die folgenden gebrochenen Akkordreihen des Tonikadreiklanges in den übrigen Stimmen schweben *pp* zur Himmelshöhe im vollen Umfang einer Oktave, als wollten sie das ganze Weltall in Flugeseile durchziehen hinauf zur dritten Person des dreieinigen Gottes. Es ist der Sphärengedanke, der am Schlusse des *Sanctus* und *Benedictus* wiederkehrt und den lauschenden Zuhörer unwillkürlich in himmlischlichte Höhen entführt. Er eignet sich auch für den Textgedanken des *Ascendit in coelum,* wo dieses harmonische Thema sich auf der II. Stufe (*h*-moll) auftürmt, jedoch hier in himmelbestürmender Macht und bei beschleunigtem Zeitmaß gesteigert zum *Fortissimo.* Das zarte *Crucifixus,* in musikalischer Beziehung mit dem *Qui tollis* im *Gloria,* die ersten drei Takte ausgenommen, homogen, ist in seinem Anfang den drei Oberstimmen zu diskreter Ausführung überlassen, bis endlich durch Hinzutritt der Unterstimmen der düstere Grundgedanke *(„passus")* gewaltig herausgearbeitet wird. Von *et resurrexit* ab schwingt

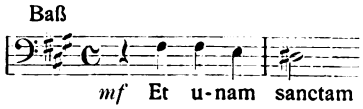
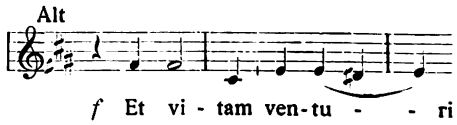
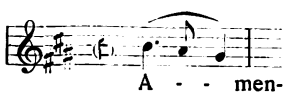
Digitized by Google

sich der Chor abwechselnd in Ober- und Unterstimmen mit sprudelndem Rhythmus gewaltsam empor zu dem, „der sitzet zur Rechten des Vaters". Diese Worte erreichen den überraschenden *cis*-dur-Trugschluß, der da festgebannt volle vier Takte — dem *Domine Deus* des *Gloria* gleich — mit kraftvollen an Orchestereffekten anlehnenden Akkordschlägen ausdauert. Eine palestrinatische Harmonie-Ruhe darf man es nennen, nach welcher plötzlich dieses feierlich ergreifende *cis*-dur von dessen Dominante *gis* unterbrochen wird, um eigentlich erst dann durch den prägnant gezeichneten Stempel der Tonalität mit der wiederkehrenden Tonika besiegelt zu werden. Hierauf begegnen wir Takt für Takt der Mollunterdominante von *cis*-dur — das ist zugleich die Parallele der Haupttonart *A* — dann der Dominante und Subdominante mit Parallele von *A* und gelangen endgültig wiederum in Trugschlußfortschreitung zu *cis*-dur, dessen leitereigene Harmonien bei den Worten *cuius regni non erit finis* uns zur Plagalschlußbildung durch die Wendung der Unterdominante führen. Daß natürlich diese harmonischen Gebilde nur als solche allein sich Geltung verschaffen ohne imitatorischen Ausbau, ist bei der durchgehends polyphonen Anlage der Messe undenkbar. Überall sind einzelne Motive, welche den Haupt- und Nebenthematen entsprossen, eingestreut und geben dem Ganzen eine Würze und Eleganz, die einem künstlerischen Feingeschmack so ganz entsprechen. Eine neue melodische Linie im I. Sopran:



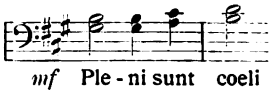
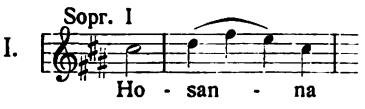
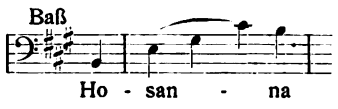
wird vom Baß unter Begleitung der übrigen Stimmen scheinbar schon im zweiten $^3/_4$-Takte aufgenommen und mit einer Umkehrungsart des letzten Gliedes davon:

zur drei Takte anhaltenden Tonikaharmonie (in Gestalt eines Orgelpunktes) gebracht, diese dann von der Melodie:

in Form eines Kanon der Oktaven zwischen Sopran II und Tenor umspült. Die tiefe Lage und der ganze ruhige Charakter dieses Mittelsatzes wirkt ungemein stimmungsvoll und wird vom Meister als architektonisches Mittel einer intensiven Abschwellung benützt. Sechs Takte später finden wir wieder die charakteristische aufsteigende Quart bei

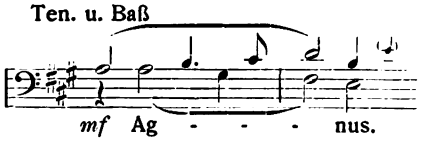
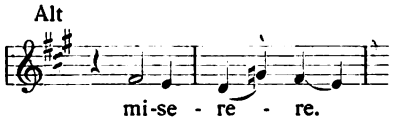
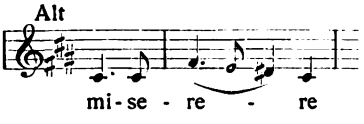


doch nicht als selbständiges Motiv geltend, sondern jedesmal in inniger Verbindung als fortlaufende Linie der melodischen Phrase gehalten. Das

in allen Stimmen in der Reihenfolge auftretend, ist wiederum dem ersten *eleison*-

Motiv entsprungen. Der letzte Satz: hat nebst der besonders plastisch hervortretenden repetierenden Figur noch die fallende Quart dem zuletzt angeführten kleinen Motiv voraus und charakterisiert sich damit als das *Miserere*-Thema vom *Gloria*. Wie kommen diese beiden Gedanken in so innige Beziehung? Ist das nicht wie Flehen und Erfüllung, Gebet und Erhörung, die der Meister thematisch zusammenkittet, um uns eindringlich an die Worte zu gemahnen: Bittet und ihr werdet empfangen? Im kontrapunktischen Fluß strömen hier die diatonischen Achtelsbewegungen der melodischen selbständigen Stimmführung dem *in stringendo* belebten Sequenzen des

Motivs zu, welches sich in allen möglichen Engführungen, soweit sie der ästhetische Sinn des Künstlers ausdehnt, zu mannigfacher Imitation gestalten läßt. So gelangt der Wunderbau des *Credo* zu majestätischem Abschluß, ein Kunstwerk von monu-

Digitized by Google

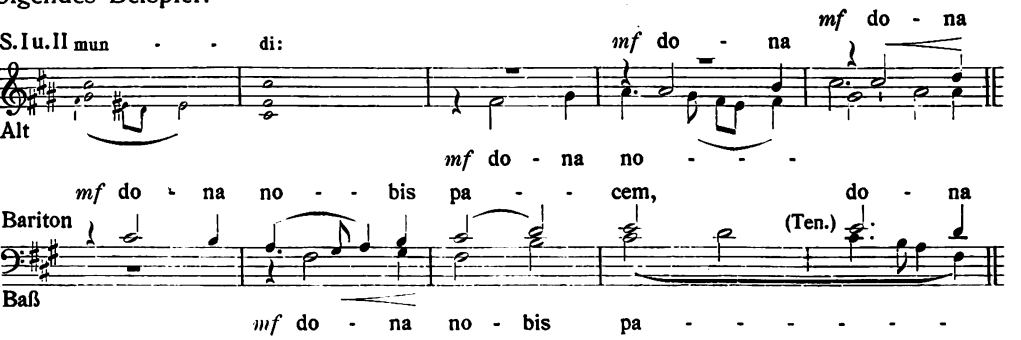
mentaler Bedeutung, das an Meisterschaft der Form mit manchen Schöpfungen der Alten rivalisieren kann, an impulsivem Effekt sie dank einer gewaltigen Harmonik stellenweise übertrifft.

Wie dem *Sanctus* das erste Hauptthema (vom *Kyrie*) zugrunde gelegt wurde, so benutzte der Komponist für seine warmen Empfindungen im *Benedictus* als Soloquartett das eindringliche, seelenvolle zweite Hauptthema *(Christe)*. Dort klingen ernste, feierliche und andächtig betende Weisen, hier fühlen wir glaubensinnige, beseligend-zarte, himmlischwonnigliche Stimmung. Zwei Gedanken, die sich niemals ganz ausschließen, sondern gegenseitig ergänzen. Das *Pleni* trägt die schon öfter angewendete Motiverscheinung:

die beiden *Hosanna* im thematischen Charakter fast gleich:

in der Arbeit aber verschieden, treffen sich erst in den letzten fünf Takten der gemeinsamen Schlußperiode, welche nach der vom Autor in der ganzen Messe hier einzigmal angewandten deutschen Dynamikbezeichnung „verschwebend" einer besonderen Vortragsstudie bedarf, aber auch eine ebenso großartige, sphärenhafte Wirkung erzielt. Die bekannten Nebenfiguren und Motive zeigen auch in diesen beiden ungemein ausdrucks- wie stimmungsvollen Teilen die imitatorische kontrapunktische Gestaltungskraft des Tondichters. Ein klassischer Zug nach dem andern gibt lautes Zeugnis von der kunstgeübten Meisterhand Griesbachers.

Als Abschluß der Meßkomposition haben wir bekanntermaßen das dreiteilige **Agnus,** nicht das geringste Problem für die Meßkomponisten. Griesbacher beginnt mit einem in den Oberstimmen stufenweise aufsteigenden Motiv, welches der Tenor (fünfter Takt) zum Thema gestaltet mit einem Leitmotiv im Baß:

Nachdem Sopran II und Alt denselben Gedanken aufgenommen, antwortet der erste Sopran in Verbindung mit des Basses Leitmotiv in Umkehrung; im folgenden Takt setzen Alt und Tenor imitierend ein, modulieren und steigern vereinigt zur Dominante. Dort verhallt, setzt *p* das *qui tollis* ein; ohne aber gerade einen thematischen Boden gefaßt zu haben, führt es in der Akkordfolge Molldominante—Paralleldurharmonie, also V–VI zum Trugschluß, nach welchem der Alt einen früheren musikalischen Gedanken als *miserere*-Motiv intoniert:

Das zweite *Agnus Dei* formt das zweite Hauptthema wiederum solistisch in feinziselierter Struktur. Dabei ergänzt die Nebenfigur des ersten *Kyrie* und das obige Leitmotiv die schöne Lineatur der Melodieführung, um somit zum Gegenthema zu werden. Das

ist gleichfalls eine absichtliche Reminiszenz eines früheren Motives (siehe *laudamus te*). Zuletzt im ersten Sopran in Vergrößerung schließt es zart abgetönt den fünfstimmigen Satz in *Fis*-dur.

Meines Erachtens bildet den Höhepunkt des ganzen Werkes das gewaltige letzte *Agnus Dei*, wenn auch jeder der anderen Teile in seiner Art auf künstlerischer Höhe steht. Schon durch die Stimmenvermehrung infolge der Zugabe einer dritten Männerstimme (Bariton), den Oberstimmen nun gleichkommend, hat der Meister offenbar seine Ausdruckskraft, durch die bisher unerreichte Klangfülle, in das glänzendste Festgewand gehüllt. In *Fis*-dur fortfahrend vernehmen wir wiederholt den Haupt- und Leitgedanken. Takt für Takt begegnen uns neue Einsätze und Umkehrungen, die nach langen Hin- und Herwogen endlich in der Subdominante *D* landen. Das *qui tollis* trägt verwandtschaftlichen Charakter mit den zwei vorhergehenden, wie überhaupt das III. *Agnus* in konstruktiver

Digitized by Google

Steigerung aus den beiden ersten herauswächst. *Animato* setzt das *dona nobis* an, erst dem ursprünglichen Leitmotiv entsprossen und sofort zur Umkehrung gebildet. Siehe folgendes Beispiel:

Bei dem zweiten Ausholen in der Durchführung haben wir durchwegs die Originalform des Leitmotivs, manchmal in zwei Stimmen zugleich, großzügig und mächtig in voller Sechsstimmigkeit. Hochaufschäumend braust das Meer der Polyphonie, gigantische Kraft mißt sich brandend am Felsengetürme der Kunst und steigt himmelhoch empor, bis endlich der Sturm sich neigt und sanfter Friede unser Herz zur Ruhe geleitet.

Franz Liszt an Franz Witt

Im Aprilheft der *Musica sacra* (S. 67) habe ich Proben mitgeteilt aus dem vor kurzem bei Greiner & Pfeiffer in Stuttgart erschienenen Buche „Franz Liszt in seinen Briefen". Wenig bekannt dürfte ein Brief sein, den Liszt anläßlich der III. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins an den Generalpräses und damaligen Domkapellmeister in Eichstätt, Dr. Franz Witt, in dankbarer Gesinnung schrieb und dessen Original sich in der Bibliothek der Regensburger Kirchenmusikschule findet:

Der Eindruck, welchen die bedeutsamen Kirchenmusik-Aufführungen in Eichstätt anläßlich der III. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins hervorgebracht haben, gehört nicht zu den vorübergehenden, leicht erlöschenden; im Gegenteile ist davon eine fortdauernd befruchtende Wirkung zu erwarten.

Während dieser 4 Tage — vom 3. bis 7. September — feierte, unter Ihrer Leitung, die geistliche Musik ein wahrhaft großes und erbauliches Fest zu Ehren Gottes und der Förderung seines Kultus. Es erscheint wunderbar, daß es Ihnen gelingen konnte, mit so beschränkten äußerlichen Mitteln eine solche Fülle der Werke älterer und neuerer Meister, nämlich: 3 Messen, 2 Requiem und ungefähr 30 Kompositionen von Psalmen, Hymnen, Motetten, Litaneien, Lamentationen etc. in so musterhafter, kunstgerechter, zugleich fein nuancierter und echt kirchlicher Weise aufzuführen.

Das gewichtigste Lob für diese außerordentliche Tatsache ward Ihnen und dem ausgezeichneten Eichstätter Domchor in der öffentlichen Versammlung des Cäcilienvereins durch den hochwürdigsten Herrn Bischof ausgesprochen, und von Hochdemselben das erhabene, innige Bündnis der Liturgie und Musik mit einleuchtender Beredsamkeit niedergelegt. Seine Worte widerhallten freudig in allen unseren Herzen, die Ihnen, hochverehrter Herr Präsident, mit aufrichtiger Hochschätzung und Liebe zugetan bleiben.

Möge nun bald Ihren beharrlichen, aufopfernden, maß- und einsichtsvollen Bestrebungen der allgemein nützende Lohn folgen, und eine Kirchenmusikschule nach Ihrem Plane und Ihren Präzedenzien in einer hiezu geeigneten großen Stadt errichtet werden. *„Tempus faciendi Domine!"* . . . —

Indem ich Sie bitte, meinen ehrerbietigsten Dank für die mir gewährte wohlwollende Aufnahme dem hochwürdigsten Herrn Bischof zu erneuern, zeichnet

hochachtungsvollst ergebenst

Rom, September 1871. F. Liszt.

Digitized by Google

Die Wissenschaftliche Kommission des Allgemeinen Cäcilienvereins

Vom Herausgeber

Mit Staunen haben vielleicht zahlreiche Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins (A. C.) die auf der 18. Generalversammlung zu Eichstätt im Jahre 1908 eingesetzte „Wissenschaftliche Kommission" (W. K.) als offiziellen Faktor in dem Vereinsleben auftauchen sehen und mancher hat in seinem Herzenskämmerlein oder auch offen die Frage aufgeworfen: „Ja, wozu brauchen wir denn in aller Welt eine Wissenschaftliche Kommission? Wir sind doch ein praktischer Verein, also bleibe uns die Musikwissenschaft und diese neuen „Geschichten" drei Schritte vom Leibe." Gemach, mein lieber Freund, rede dich nicht künstlich in eine Aufregung hinein, die überflüssig ist und die du später nach Kenntnis der Sachlage bereuen wirst; denn für gewöhnlich soll man im Menschenleben nur über Dinge reden, die man ganz erfaßt und nach allen Seiten reiflich überlegt hat. Darum, mein Teuerster, schenke mir dein geneigtes Ohr für eine kurze Spanne Zeit, damit ich dir den Sachverhalt vorlegen kann.

Fürs erste einmal ist die Musikwissenschaft gar keine so junge Disziplin: im Unterrichtsbetrieb des ganzen Mittelalters spielte sie eine äußerst wichtige Rolle und wurde neben Arithmetik und den anderen Wissenschaften im sog. Quadrivium in den Schulen gelehrt. Und als König Alfred der Große im Jahre 886 die Universität Oxford gründete, da schuf er auch sogleich einen Lehrstuhl für Musikwissenschaft und kein geringerer als der berühmte Philosoph Scotus Eringena, der uns die älteste bisher nachgewiesene Kunde über die mehrstimmige Tonkunst gibt, war einer der ältesten Oxforder Musikprofessoren.

Und was soll ich erst sagen von der Pflege des liturgischen Gesanges, des gregorianischen Chorals? War er doch seit der Karolingerzeit aus der Gesangschule in die Gelehrtenstube getreten und damit obligatorischer Unterrichtsgegenstand für spekulative Behandlung geworden. Es hieße die Musikgeschichte des Mittelalters schreiben, wollte man auf alle jene Männer eingehen, die den liturgischen Gesang zum Gegenstand ihrer gelehrten Studien machten, um dann von ihren Nachfolgern, den Theoretikern der polyphonen Kunst, abgelöst zu werden: Aurelianus Reomensis, Remigius von Auxerre, Hucbald, Notker Balbulus und Notker Labeo, Oddo, Guido von Arezzo, Berno von der Reichenau, Hermann Contractus, Wilhelm von Hirschau, Walter von Odington, Hieronymus von Mähren, Elias Salomo, Marchettus von Padua, Johannes de Muris, Engelbert von Admont, dann Franco von Paris, Franco von Köln, Pseudo-Aristoteles usw. Und haben jene berühmten Klöster des Mittelalters, die als die Hochburgen der musikalischen Wissenschaft gelten, St. Gallen, Reichenau, Metz — um nur einige zu nennen — etwa in unserer Zeit aufgehört? Haben sie nicht vielmehr ihre Fortsetzung gefunden in Solesmes, Beuron, St. Emaus, Maria Laach, Seckau usw. Wird nicht überall da neben der lebensvollen Praxis die Choralwissenschaft betrieben? Wärest du mit mir vor kurzem bei den Solesmenser Mönchen auf der Insel Wight (südlich von England) gewesen, du hättest dich überzeugt, daß nur aus dem wissenschaftlichen Choralstudium das praktische resultieren kann, weil nur die Quellen uns den wahren und unversehrten Choral geben können.

„Aber in der Polyphonie brauchen wir diese wissenschaftlichen Geschichten nicht." Glaubst du? Woher haben wir denn dann die Werke eines Palestrina, eines Orlando, eines Vittoria, für unsere Chöre? „Ja, die wurden aus den Gesamtausgaben abgeschrieben." Damit magst du allerdings in den meisten Fällen recht haben. Aber woher stammen denn die Gesamtausgaben? Diese Gesamtausgaben mußten aus den Kodizes oder aus den Stimmbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts, also aus den primären Quellen in unsere

Digitized by Google

noderne Notenschrift übertragen werden; und das ist keine so leichte Arbeit, das erfordert eiche musikwissenschaftliche Kenntnisse und Erfahrungen, das verlangt einen geschulten Historiker. Also wiederum Wissenschaft. Und der Herausgeber von Palestrinas Werken nd von Orlandos *Opus magnum musicum,* der † Dr. Haberl, war er nicht in erster Linie ein Mann der Musikwissenschaft, wie eben diese Gesamtausgaben beweisen? Hat er nicht seinen glänzenden Namen, sein Ansehen, das er in akatholischen Gelehrtenkreisen besaß, gerade seinen musikhistorischen Forschungen zu verdanken?

„Aber unser deutsches Kirchenlied hat mit diesem gelehrten Betriebe doch sicherlich nichts zu tun?" Auch unser deutsches Kirchenlied. Kennst du nicht das ausgezeichnete Werk des leider zu früh verstorbenen Forschers auf diesem Gebiete: „Das deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen" von Dr. W. Bäumker? Seine fünf Bände können eine beredte Sprache sprechen und erzählen, wie man auf die ersten und besten Quellen zurückgehen muß, um ein nach Text und Melodie unverfälschtes Kirchenlied n unseren Kirchen zu haben.

Diese und ähnliche Erwägungen veranlaßten das Mitglied des Referentenkollegiums, Herrn Professor Dr. Müller-Paderborn auf der 18. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Eichstätt (20.—22. Juli 1908) mit weitausschauendem Blick den Antrag zu stellen: Die G. V. möge zum wissenschaftlichen Betriebe der Kirchenmusik provisorisch eine fünfgliederige Kommission einsetzen. Dieser Antrag wurde mit großer Majorität von der G. V. zum Beschluß erhoben.

Ohne auch nur ein Wörtchen vorheriger Mitteilung brachte Professor Müller den Schreiber dieser Zeilen als Vorsitzenden dieser Wissenschaftlichen Kommission der G. V. n Vorschlag mit der Auflage, die übrigen Kommissionsmitglieder sich in freier Wahl zu küren. Dem Willen und dem Vertrauen der G. V. nachkommend, erbat ich mir nun von den weiter unten genannten Herren die Annahme dieser Wahl. Ich hatte dieselbe so getroffen, daß jede der musikalischen Disziplinen durch einen Herrn, der auf dem betreffenden Spezialgebiet schon wissenschaftlich gearbeitet und sich einen Namen errungen hatte, vertreten war, also: Choral, Polyphonie, Kirchenlied, Orgel und Instrumentalmusik; auch auf die Vertretung der einzelnen Länder wurde billige Rücksicht genommen. Mit Dank konstatiere ich an dieser Stelle die große Bereitwilligkeit, mit welcher die einzelnen Herren die für die Zukunft immerhin mit Arbeit verbundenen Chargen annahmen.

Anläßlich des III. Internationalen Musikgelehrten-Kongresses in Wien hielt die Kommission am 28. Mai 1909 ihre erste Sitzung ab, zu der fast alle Mitglieder — ein Mitglied war wegen Krankheit verhindert — erschienen waren. Da das so wichtige Gebiet der „Ästhetik der Kirchenmusik" in der Kommission noch nicht vertreten war, so kooptierte man zuerst einen Vertreter für dieses Fach und trat dann in die Verhandlungen ein.

Die drei wichtigsten Resolutionen, welche durch die Kommission einstimmige Annahme fanden, sind folgende:

I. Mit Rücksicht auf die hohe Bedeutung der Musikwissenschaft, zumal der musikgeschichtlichen Forschung, ist es dringend erwünscht, die aus sechs Mitgliedern bestehende Kommission als ständigen Ausschuß für den wissenschaftlichen Betrieb der Kirchenmusik einzusetzen und zwar für folgende Fächer:

1) Choral (Universitätsprofessor Dr. P. Wagner, Freiburg, Schweiz)
2) Polyphonie (Direktor Dr. K. Weinmann, Regensburg)
3) Kirchenlied (Generalpräses Professor Dr. H. Müller, Paderborn)
4) Orgel (Dozent E. von Werra, Beuron)
5) Instrumentalmusik (P. Isidor Mayrhofer O. S. B., Seitenstetten)
6) Ästhetik (Universitätsdozent Dr. Mathias, Straßburg).

II. Die W. K. ersucht den Allgemeinen Cäcilienverein, für die Drucklegung des Katalogs der Proskeschen Musikbibliothek in Regensburg Sorge tragen zu wollen.

Digitized by Google

III. Der A. C. wird ersucht, die W. K. zu beauftragen, sich mit dem Hochwürdigsten Episkopate des deutschen Sprachgebietes in Verbindung zu setzen, damit eventuell die Schaffung einer kleinen Sammlung von vielleicht 25 deutschen Kirchenliedern ermöglicht wird, die überall in demselben Text nach derselben Melodie gesungen werden könnten.

Auf der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau 2.—4. August 1909) referierte der Vorsitzende der Kommission über diese Resolutionen. Die erste und dritte wurde von der G. V. angenommen, die zweite wegen der finanziellen Notlage zurückgestellt und ihr die ideelle Unterstützung des Cäcilienvereins zugesichert.

Mit der Einsetzung der W. K. als ständiger Ausschuß erhielt dieselbe nunmehr erst ihre Bedeutung als organischer Bestandteil in dem großen Ganzen; durch den Antrag Professor Müllers über die Gesangbuchfrage war ihr die erste wissenschaftliche Aufgabe zugefallen. Die zahlreichen Aufsätze in den meisten unserer kirchenmusikalischen Zeitschriften über dieses Thema haben bewiesen, welch rege Anteilnahme die weitesten Kreise an der aufgerollten Gesangbuchfrage nahmen und wie sich durch diese Erörterungen und Diskussionen in der breiten Öffentlichkeit allmählich fest normierte Vorschläge herauskristallisieren.

Gelegentlich der Versammlung des Gesamtvorstandes des C. V. in Frankfurt am Main (vom 28. und 29. Dezember 1910) hielt dann die W. K. — die mit Ausnahme eines Mitgliedes vollständig anwesend war — eine Sitzung ab, in der sie den Referenten, den nunmehrigen Generalpräses Herrn Professor Müller beauftragte, alle in der Gesangbuchfrage notwendigen Schritte bei dem Hochwürdigsten Episkopate etc. zu unternehmen, das gesammelte Material zu verarbeiten und seiner Zeit zur Prüfung und zur Beschlußfassung vorzulegen.

Die ganze Behandlung der Gesangbuchfrage ist ein eklatanter Beweis für die Notwendigkeit und Nützlichkeit der W. K. Für die vielen Tausende von Mitgliedern wäre es ein Ding der Unmöglichkeit, zu einem klaren und einheitlichen Resultate zu kommen; nur ein Kreis von Fachgelehrten ist imstande, das zahlreiche Material wissenschaftlich zu prüfen und dem C. V. zur endgültigen Annahme in Vorschlag zu bringen. Und würde die W. K. weiter nichts leisten als nur dieses eine Gesangbüchlein in vorbildlicher Ausgabe zur Reife zu bringen, es wäre genug, ihre Existenzberechtigung wäre damit hinreichend bewiesen.

Doch die W. K. will für die Zukunft noch mehr leisten, sie will auf all den oben aufgezählten Gebieten da einsetzen, wo die Praxis versagt, versagen muß, weil ihr der wissenschaftlich-kritische Apparat nicht zur Verfügung steht. Also nicht eine Trennung, ein separates Marschieren will die W. K., sondern ein Ergänzen, ein gegenseitiges Zusammenarbeiten von Theorie und Praxis. Und das ist unbedingt vonnöten, wenn wir im Allgemeinen Cäcilienverein nicht hinter anderen großen Organisationen zurückbleiben wollen. Ich denke hier in erster Linie an die „Internationale Musikgesellschaft" (I. M. G.), die nun in aller Herren Länder verbreitet ist und wohl die angesehenste musikwissenschaftliche Vereinigung bildet. Auch sie strebt nicht eine Trennung zwischen den praktischen Musikern und den Musikwissenschaftlern an, sondern ein Zusammengehen, beide sollen von einander lernen, sollen sich gegenseitig ergänzen. Ich lasse zur Illustration dieser meiner Ausführungen einen Aufsatz folgen, den Universitätsprofessor Wolf zum Londoner Kongreß geschrieben hat und aus dem der Leser über Ziel und Zweck dieser „I. M. G." sich unterrichten kann. Was diese I. M. G. im großen ist, das soll unsere W. K. im kleinen sein. Erwähnt darf vielleicht noch werden, daß die I. M. G. auf ihren Kongressen der Kirchenmusik eine eigene Sektion einräumt (vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1910, S. 104 ff. und *Musica sacra* 1911, Juli-Heft, S. 113) und alle Teilnehmer wissen, daß diese kirchenmusikalischen Sektionen von weittragendster Bedeutung für den wissenschaftlichen Betrieb der Kirchenmusik sind; ich erinnere hier nur an die Sektion auf dem III. Kongreß in Wien mit ihren wichtigen Resolutionen; auf dem

Digitized by Google

IV. Kongreß in London konnten wir leider keine offizielle Sitzung abhalten, da zu wenige Mitglieder der Kommission anwesend waren.

Und noch eine Erwägung. In akatholischen kirchenmusikalischen Kreisen bestehen eine Reihe von Vereinigungen, welche alle neben dem praktischen das wissenschaftliche Moment mehr oder minder betonen, so z. B. die Bachgesellschaft zur Pflege und Verbreitung der Werke des großen Thomaskantors. Kann es da dem Allgemeinen Deutschen Cäcilienverein schaden, wenn er ähnlich wie diese Vereine in seinem Schoße eine Organisation besitzt, welche die gleichen Ziele verfolgt, wird nicht vielmehr sein Ansehen in den Augen aller derer gewinnen, die dem Zuge unserer Zeit folgend, auf jedem Gebiete eine gewisse wissenschaftliche Vertiefung verlangen?

Das wissenschaftliche Streben und Arbeiten, das, reich gefördert durch gelehrte Anstalten, gerade in den letzten Jahren in kirchenmusikalischen Kreisen sich zeigt und von allen einsichtsvollen Männern mit Freuden begrüßt wird, läßt sich nun einmal nicht mehr auf die Seite schieben, sondern verlangt mit Recht einen Platz an der Sonne.

Gerne gestehe ich ja zu, daß nicht jeder einzelne sich für diese literarischen Bestrebungen zu bekümmern braucht, aber wenn nur 5 % von sämtlichen katholischen Kirchenmusikern sich für die kirchenmusikalische Literatur interessieren würden, dann wäre es in vielen Punkten auch in der Praxis besser bestellt, denn nichts kann mehr bilden als liturgiegeschichtliche, ästhetische und musikhistorische Studien, die manchem schon ein ganz neues Gesichtsfeld eröffnet haben. Freilich bleibt da in der Zukunft noch recht viel zu tun übrig. Ich bin in Klosterbibliotheken gewesen, in denen alle möglichen und unmöglichen Bücher zu finden waren, von Kirchenmusik — keine Spur; kirchenmusikalische Zeitschriften — Cäcilia, Cäcilienvereinsorgan, Gregoriusblatt, Gregor. Rundschau, Kirchensänger, *Musica sacra*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch etc. — waren unbekannte Dinge. Dieselbe Erfahrung habe ich in den Bibliotheken vieler Priesterseminarien gemacht. Und doch sollte man meinen, daß in jedem Kloster, in jedem Priesterseminar wenigstens einige Herren sind, die der Kirchenmusik, diesem wichtigen Moment im Leben der Kirche und des Priesters, gerne und freudig ihre Aufmerksamkeit schenken würden. Jedenfalls ist es der sehnlichste Wunsch unseres Heiligen Vater Pius' X. und einer Zahl von Bischöfen, daß neben den anderen Wissenschaften und Künsten auch die *Musica sacra* einen Platz — und nicht den letzten — erhalte.

Ein interessantes Dokument

(Aus einem Brief des † Prälaten Dr. Haberl an einen unbilligen Forderer)

..... Ihre Forderung jedoch, Ihnen 2 oder 3 Exemplare der musikalischen Werke Palestrinas gleichsam als Honorar für die paar Notizen, die mir Ihr Vater zur Gesamtausgabe von Palestrinas Werken beigesteuert hat, zum Geschenke zu machen, kann ich unmöglich erfüllen, denn die Kosten würden sich schon bei 2 Exemplaren der 33 Bände auf mindestens 800 Lire belaufen. Diese Forderung an den Verleger Breitkopf & Härtel zu stellen, darf ich aber nicht wagen, da derselbe mit dieser Gesamtausgabe die Druck-Kosten nur durch Beihilfe der Kgl. Preußischen Regierung decken konnte; im Vaterlande Pierluigis hat der protestantische deutsche Verleger bis heute nur 11 Exemplare des Prachtwerkes verkauft! Viele Ihrer Nation haben leider bei solchen Unternehmungen durchaus fabelhafte Vorstellungen von Gewinn und Nutzen. Wenn ich selbst nicht aus Idealismus und Begeisterung für die Werke Palestrinas mehr als 30 Jahre gearbeitet hätte, so wäre dieselbe überhaupt nicht möglich gewesen. Ich versichere Sie bei meinem Priesterworte und gebe Ihnen hiemit die Erlaubnis dies auch zu veröffentlichen, daß ich nicht nur nichts gewonnen, sondern mehr als 9000 Lire aus meiner Tasche bezahlt habe (die geistige und materielle Arbeit gar nicht gerechnet), um die Gesamtausgabe der 33 Bände von Palestrinas musikalischen Werken möglich zu machen und durchzuführen. Sagen Sie das den „Cospecui ed autorevoli personaggi in Roma e in Palestrina" und sie werden mich nicht für einen Betrüger oder Undankbaren, sondern für einen wahren Gentiluomo halten müssen.

Mit Hochachtung

Ew. Wohlgeboren

ergebener

Regensburg, den 1. Nov. 1908.

Dr. Franz Xaver Haberl

Direktor der Kirchenmusikschule, Generalpräses.

Digitized by Google

Die Internationale Musikgesellschaft[1]

Von Universitätsprofessor Dr. Johannes Wolf, Berlin

Als mit dem Tode Philipp Spittas die „Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft" dahinsank, ging die damals kleine Schar der Musikforscher mit ihrem Führer des Zusammenhangs verlustig. Niemand fand sich, der mit starker Hand die Kräfte sammelte und gemeinsamen Zielen zuführte. Nach fünf Jahren des Interregnums, in denen das Bedürfnis nach einem Fachorgan immer dringender an den Tag trat, kam durch die Bemühungen von Oskar Fleischer und anderen ein Werk zustande, das, durch seine Organisation über die Willkür des einzelnen hinausgehoben, nicht nur die Musikgelehrten, sondern alle, die es mit der Kunst der Musik ernst meinen, zu gemeinsamer Arbeit aufrief, die „Internationale Musikgesellschaft" (I. M. G.). In Berlin erblickte sie im Sommer 1899 das Leben.

Ein kräftiges Reis, schickte sie bald Ausläufer nach allen Richtungen des Erdballs; binnen kurzem erstanden ihr Freunde in aller Welt. Die Mitglieder eines Landes vereinigten sich zu einer Sektion, Gesellschafter derselben Stadt traten zu einer Ortsgruppe zusammen, die der Sektion untergeordnet war. Die ganze Institution wurde gekrönt durch das Präsidium, das sich aus den Vorständen der Sektionen und den Leitern der Vereinsgeschäfte zusammensetzt. Der Vorsitz wechselt unter den führenden Nationen. In den ersten Jahren lag er in den Händen Deutschlands, jetzt steht England an der Spitze. Das Ferment bilden zwei Publikationsorgane: die „Sammelbände", die der wissenschaftlichen Forschung und der produktiven Kritik vorbehalten bleiben, und „Die Zeitschrift", welche dem Vereinsleben dienen, die Bibliographie und Besprechungen von Neuerscheinungen sowie Aufsätze von aktuellem Interesse in sich aufnehmen soll. Vier Sprachen wurden für die Abfassung der Artikel zugelassen: Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch. Um der Eigenmächtigkeit der Redakteure vorzubeugen, wurde aus Gelehrten verschiedener Staaten eine Redaktionskommission gebildet, die die Drucklegung zu überwachen und in strittigen Fällen zu entscheiden hat.

Dieser geistvolle Vereinsplan bewährte sich in so hohem Maße, daß schon nach wenigen Monaten die Gesellschaft nach Hunderten von Mitgliedern zählte. Jetzt nach 12 Jahren dürfte das erste Tausend bereits überschritten sein. Eine stattliche Zahl! Aber was bedeutet sie gegenüber dem gewaltigen Kontingente der Musiker, von den Musikfreunden ganz zu schweigen. Prüfen wir die Mitgliederlisten, so werden wir unter den Deutschen vergeblich nach den Namen unserer großen lebenden Meister suchen, während andere Länder doch eine ganze Reihe führender Musiker aufweisen können. Belgien sieht seinen Meister Tinel an der Spitze, Frankreich weist Vincent d' Indy in leitender Stellung auf, Spanien erfreut sich der Führung von Felipe Pedrell, und gar in England sehen wir alle bedeutenden Musiker mit Sir Mackenzie an der Spitze eintreten für die Ziele der Internationalen Musikgesellschaft. Große Musiker-Vereinigungen schlossen sich in England, Holland, Italien der Gesellschaft an. In Deutschland nichts von alledem. In England hat sich noch am klarsten das Bewußtsein für die Erfordernisse des gebildeten Musikers erhalten. Wie anders waren früher allgemein die Anschauungen hierüber. Erinnern wir uns

[1]) Aus der Festnummer (21/22, 38. Jahrgang) für den IV. Internationalen Musikkongreß in London. Mit gütiger Erlaubnis der Redaktion der „Allgemeinen Musikzeitung".

Digitized by Google

doch nur, welche Bedeutung der Musik im Altertum zugemessen wurde, und welche Rolle sie im Quadrivium der Geisteswissenschaften das ganze Mittelalter hindurch gespielt hat. Wenn der Staatsmann und Philosoph Boethius im Anfange des 6. Jahrhunderts den Musikgelehrten als den eigentlichen Musiker bezeichnet, wenn Guido von Arezzo um 1025 in seiner drastischen Weise den Stab bricht über den ungebildeten Sänger, der sich nicht über das, was er tut, Rechenschaft abzulegen vermag, wenn Gafurius um die Wende des 15. Jahrhunderts den Bolognesen Spataro mit seiner Unkenntnis des Lateinischen verhöhnt, wenn bis zum 18. Jahrhundert musikalische Traktate und Vorreden in der Gelehrtensprache abgefaßt werden, wenn Joh. Seb. Bach noch imstande war, lateinischen Unterricht zu erteilen, so sind das Symptome, die da beweisen, daß bis an die Schwelle der Neuzeit heran geistige Bildung mit dem guten Musikertum Hand in Hand ging. Soll ich noch die Musiker des 17. Jahrhunderts als Zeugen anrufen, die zum größten Teile über Universitätsbildung verfügten: Schein, Ahle, Albert, Schütz, Kuhnau und andere? Man verlangte damals von dem hochstehenden Musiker geistige Tüchtigkeit; Spielfertigkeit gab nicht den alleinigen Ausschlag.

Die Musik gehörte seit altersher in den Lehrplan der Universitäten. Am reinsten hat sich das alte Getriebe wohl noch auf englischem Boden erhalten, deren Universitäten, namentlich Oxford, schon im Mittelalter Grade in der Musik erteilt haben. Noch heute hält es jeder gebildete englische Musiker für eine Pflicht, eine akademische Würde in der Musik zu erstreben. Wie anders ist es bei uns. Die wenigen, welche sich neben ihrer praktischen Ausbildung akademischen Studien hingeben, fallen kaum in die Wagschale. Stoßen sie doch nicht selten bei ihren praktischen Lehrern auf Widerstand und auf die Anschauung: um akademische Titel bewirbt man sich nicht, die erhält man.

Immer und immer wieder können wir selbst an großen Konservatorien und bei trefflichem Material die Beobachtung machen, daß jede geistige Beschäftigung mit der Musik zu gunsten der technischen zurückgedrängt wird. Braucht denn nicht aber gerade der Musiker eine hohe geistige Bildung, um den Werken der einzelnen Zeiten, Nationen und Meister gerecht zu werden? Werden nicht auch im Lehrberufe an ihn heute mit Recht die größten Anforderungen gestellt? Untergräbt und verstellt er sich nicht selbst bei Beschränkung des geistigen Horizontes den Weg zu einer höheren sozialen Stellung, die er doch heute mit Recht mit aller Macht anstrebt? Wissen ist Macht und Einigkeit Stärke. Dessen sollten die Musiker eingedenk sein.

Wissen ist in reichem Maße in den „Sammelbänden“ aufgespeichert. Zwölf Jahrgänge, jeder von mehr als 600 Seiten Umfang, bringen aus der Feder der berufensten Vertreter der Musikwissenschaft aller Länder Forschungsergebnisse aus den verschiedensten Gebieten. Mag auch mancher Artikel unterlaufen, der nur für einen kleinen Kreis von Spezialisten Interesse hat, ein großer Teil des Inhalts bleibt gleich wertvoll für den Praktiker wie für den Historiker. Liegt doch das Unterscheidende zwischen beiden nur in der Ausübung der Funktionen mehr nach der praktischen und nach der wissenschaftlichen Seite. Das Musikertum muß beiden gemeinsam sein. Dem Praktiker näher liegen die aktuellen Aufsätze der „Zeitschrift“. Diese, kaum weniger umfangreich als die Sammelbände, enthält neben den Akten des Vereinslebens vor allem den für den Wissenschaftler wichtigen Überblick über die Neuerscheinungen und die allgemein interessierenden Besprechungen selbständig erschienener Publikationen. Lose verknüpft mit der I. M. G. sind die „Beihefte“, in denen umfassendere Forschungen in Buchform vorgelegt

Digitized by Google

werden. Zwei Reihen von Arbeiten aus den verschiedensten Gebieten sind bereits erschienen.

Aber die Publikationen machen nicht den wesentlichsten Zug der Gesellschaft aus. Wichtiger sind ihre Institutionen der Ortsgruppen und der Kongresse.

Die Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft wollen ein Organ sein, in dem sich die Kräfte sammeln, wollen Gelegenheit bieten, das Wissen des einzelnen zu bereichern. Ein jeder gibt aus seinem Forschungs- und Erfahrungsgebiete, ein jeder nimmt, was ihm von seinen Kollegen Wertvolles geboten wird. Lehren und Lernen, das ist die Basis, auf der die Ortsgruppen sich erheben. Die Geschichte aber ist vor allem eine treffliche Lehrmeisterin. Sie zeigt uns, wie wir, selbst größte Genialität vorausgesetzt, doch nur auf den Schultern unserer Vorgänger stehen, wie in den verschiedensten Perioden auf den verschiedensten Gebieten der Tonkunst nach den mannigfachsten Richtungen hin bereits vollkommene Werte geschaffen worden sind, die noch heute unsere helle Bewunderung erregen können. Muß der Musiker nicht von Stolz erfüllt sein, wenn er an Beispielen der Geschichte erkennt, daß ihn seine Werke über die Eintagsbedeutung hinwegzuheben vermögen, und muß er nicht in den Schöpfungen der Alten ein Stück seiner selbst lieben, da er ja nur durch sie zu dem geworden ist, was er heute bedeutet? Kann ihm die Kenntnis der Wege, die seine Vorfahren bereits gegangen sind, nicht mancherlei Anregung zu neuen Versuchen bringen? Hat nicht auf diesem Wege zum Beispiel die Chemie ganz besondere Überraschungen erlebt? Am Maße des Alten wird dem Musiker die Urteilskraft für die Bewertung des Neuen kommen. Falsch wäre es, nur das Alte auf den Schild zu erheben auf Kosten des Neuen. Das würde ein Rückwärts, nicht ein Vorwärts bedeuten. Aber jeder gebildete Musiker, ja jeder gebildete Laie sollte wie seinen Schiller und Goethe auch seinen Hasler, Schütz, Albert, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven etc., sollte die Ahnherrn seiner Kunst kennen. Hierzu reichen ihm die Ortsgruppen in richtiger Erfüllung ihrer Aufgaben die Hand. Alte und neue Kunst, Praxis, Theorie und Geschichte sollen hier in gleicher Weise Pflege finden. Wissenschaftliche Spezialvorträge historischer und theoretischer Art sollen seinen geistigen Horizont erweitern, praktische Vorträge sein Musikertum fester begründen. Nicht eine Konkurrenz soll hier dem erwerbenden Musiker erwachsen, nicht jene Kunst zu Worte kommen, welche in unsern heutigen Konzertsälen lebt, sondern die, welche nur wenigen bekannt in den Bibliotheken schlummert oder kaum über den Umkreis des Komponisten hinausgedrungen ist, aber allgemeiner Kenntnis wert ist. Was nützen die Ausgaben alter Meister in den „Denkmälern" der verschiedenen Nationen, wenn sie dem einzelnen unerreichbar bleiben und so nicht genutzt werden können? Was nutzt die geistvollste Musik der Neueren und Neuesten, wenn sie nicht gekannt wird?

Erfüllen die Ortsgruppen denn nun auch die hier gezeichneten Aufgaben? Man braucht nur auf die Arbeitsberichte, die in der „Zeitschrift" von Brüssel, Kopenhagen, Heidelberg, Karlsruhe, Mannheim, München, Berlin, Frankfurt a. M., Dresden, Leipzig, Paris, Nimes, Dublin, Edinburg, London, Wien, Helsingfors, Warschau, Malmö, Stockholm, Basel, Ann Arbor etc. vorliegen, einen Blick zu werfen, um von dem ernsthaftesten Streben überzeugt zu werden, den Interessen der Musiker zu dienen. Es ist allen heilig ernst um die Hebung der musikalischen Bildung. Aber es könnte noch viel mehr geschehen, wenn die Praktiker nicht zurückhielten. An den Lasten kann es nicht liegen, da diese so gering sind, daß sie gar nicht in Frage kommen. Ein jeder Theoretiker und Praktiker könnte mit

Digitized by Google

dem Historiker Hand in Hand arbeiten und an seinem Teile mitwirken an der geistigen Hebung des Musikerstandes und der Förderung musikgeschichtlicher Erkenntnis. Sind wir doch alle Fachgenossen, die wohlweislich an einem Strange ziehen sollten.

Das Moment des persönlichen Zusammenschlusses, in der Ortsgruppe bereits stark entwickelt, kommt in den Kongressen am großartigsten zum Ausdruck. Der erste fand 1904 in Leipzig, der zweite im September 1906 in Basel, der dritte im Mai 1909 in Wien statt. Was an diesen Kongressen gearbeitet worden ist, das ist den Teilnehmern noch in lebendiger Erinnerung, davon legen aber auch die Kongreßberichte beredtes Zeugnis ab. Nicht nur Denkmäler persönlicher Eitelkeit sind hier aufgeführt, Studien gelesen worden, die ebensogut nur in einer Zeitschrift ihren Platz hätten finden können, sondern dringende Fragen der Wissenschaft und der Praxis mit bleibendem Gewinne aufs lebhafteste erörtert worden. Wie allgemein interessant waren nicht auf dem Basler Kongreß neben historischen und theoretischen Spezialforschungen die Berichte über den Stand der einzelnen musikwissenschaftlichen Gebiete, wie heiß umstritten wurde nicht die Notationsfrage des Meistergesangs. Die Angelegenheit der internationalen Organisation der musikbibliographischen Arbeit im Anschluß an Eitners Quellen-Lexikon kam ins Rollen. Der aus der Preußischen Denkmäler-Kommission herausgewachsene Gedanke der Schaffung einer Sammlung der mittelalterlichen Musikschriftsteller gewann sich einen größeren Kreis von Freunden. Die Bedeutung der Forschungen über exotische Musik wurde über den Bereich der Spezialisten hinaus erkannt. Ein jeder nahm neben einer Fülle von Kenntnissen und Anregungen Erinnerungen an neugewonnene Freunde, die er rein literarisch mit ganz andern Augen angesehen hatte, mit nach Hause. Und vollends der Wiener Kongreß mit seiner Verschmelzung mit der Haydn-Zentenarfeier brachte fast ein Übermaß von Arbeitsleistung, aber auch als Niederschlag eine Reihe recht bemerkenswerter Ergebnisse. Was soll ich aus dem schier unermeßlichen Schatz der behandelten Themen herausheben? Auch hier ergaben sich neben einer Überfülle neuer Kenntnisse, gewonnen aus Sonderuntersuchungen zur Biographie, Operngeschichte, Folkloristik, Ästhetik, Bibliographie, Kirchenmusik, Instrumentenkunde, als Niederschlag der Arbeit Vorschläge in reicher Zahl. Nur wenige seien herausgegriffen: Feststellung der Lehrziele und Lehrpläne für Musik in allen Schulkategorien; Regelung des Prüfungswesens; Aufführung historischer Konzerte zur Vertiefung des künstlerischen Verständnisses und Klärung des Geschmacks; Anstellung nur musikgeschichtlich geschulter Berichterstatter an den Tageszeitungen; die Einführung des musikgeschichtlichen Unterrichts in den Schulen. Bemerkenswert ist vor allem, daß hier die lange erwartete internationale und interkonfessionelle Besprechung der Probleme des modernen Orgelbaus zwischen Orgelbauern und -spielern zustande gekommen und ein Regulativ über Orgelbau entworfen worden ist.

Überall wohin uns auch die Betrachtung der Internationalen Musikgesellschaft führt, erkennen wir Ziele, die der Allgemeinheit zugute kommen, überall Bestrebungen, das geistige Niveau und damit auch das äußere Ansehen des Musikers zu heben, überall das Anbahnen brüderlicher Vereinigung. Eine Institution liegt vor, die als menschliches Werk sicherlich noch manche Schwächen aufweist, die aber berufen ist, zum Segen des ganzen gebildeten Musikertums, der Praktiker und Theoretiker wie der Historiker Großes zu wirken. Auch die Früchte des Londoner Kongresses werden nicht ausbleiben.

Digitized by Google

Schlußfeier der Kirchenmusikschule Regensburg

Am 13. Juli abends ½7 Uhr fand in unserem Schmuckkästlein, der St. Cäcilienkirche, die Schlußfeier des 37. Kurses der Kirchenmusikschule statt. Es war seit 36 Jahren das erste Mal, daß die Form eines kirchlichen Schlußkonzertes gewählt worden war und der gute Erfolg und die dankbare Aufnahme von seiten des Regensburger Publikums, das die Kirche fast bis auf das letzte Plätzchen füllte, haben bewiesen, daß der Gedanke ein glücklicher war. Selbstverständlich kann es sich bei einem derartigen Schlußkonzert nicht um eine lange Vorbereitung handeln, — dazu ist die Zeit für Schüler und Lehrer zu kostbar — sondern nur um eine Darbietung dessen, was im Laufe des Jahres in mühevoller und energischer Arbeit errungen wurde, gleichsam eine Rechnungsablage von seiten der Schule. Und so begannen die eigentlichen Proben für das Schlußkonzert erst zwei Tage vorher, denn die ganze vorausgehende Woche war den schriftlichen und mündlichen Schlußexaminas gewidmet. Das nachfolgende Programm dürfte vielleicht auch weitere Kreise interessieren und zeigen, was sowohl auf dem praktischen Gebiete (Choral, Polyphonie, Orgel usw.) als auch dem theoretischen (Komposition) von den Eleven geleistet worden war. Es widerstrebt dem Berichterstatter die begeisterten Berichte der Regensburger Presse auch nur auszüglich mitzuteilen; nur soviel sei bemerkt, daß Lehrerkollegium und Eleven am Schlusse des sakramentalen Segens Gott aus freudigen Herzen Dank sagten für den reichen Segen, mit dem er das arbeitsreiche Studienjahr bedacht hatte.

1. Orgel-Sonate II *C*-moll von Mendelssohn (Herr H. Hanke). 2. Gregorianischer Choral *(Editio Vaticana):* a) Introitus *„Viri Galilaei“,* b) Offertorium *„Veritas mea“.* 3. Orgelpräludium *G*-moll von J. S. Bach (Herr J. Fischer). 4. a) *Cantantibus organis* für vierstimmigen Männerchor von Althoffer, b) *Kyrie* aus der Lambertusmesse für dreistimmigen Männerchor mit Orgel von Griesbacher. 5. Pastorale für Violine und Orgel aus op. 150 von Rheinberger (Herr H. Rauch). 6. *„Domine Deus“* aus der Missa *„Trahe me post te“* von Vittoria, *„Benedictus“* aus der Missa *„Lauda Sion“* von Palestrina für dreistimmigen Knabenchor. 7. Tokkata und Fuge für Orgel (komponiert und vorgetragen von Herrn Ch. Kagerer). 8. „Abendgebet“ für Soli und Chor mit Orgel von Engelhart. *(Expositio Sanctissimi). Pange lingua* für fünfstimmigen gemischten Chor von Haller. *Tantum ergo* für achtstimmigen gemischten Chor (komponiert von H. H. Dr. A. Hlond).

Nach dem Schluß der kirchlichen Feier vereinigte ein familiärer Abend im Garten der Kirchenmusikschule Lehrerkollegium und Schüler samt den „Domspatzen“ zum letzten Abschied, den herzliche Worte und liebe Gesänge verschönten und vielleicht manchem noch lange in der Erinnerung festhalten werden.

Das letzte Amt — von den vielen, die im Laufe des Studienjahres in der Cäcilienkirche gesungen wurden — fand des anderen Tages um 10 Uhr statt und bildete den eigentlichen Schlußgottesdienst. Daran reihte sich im Auditorium der Kirchenmusikschule die Verteilung der Abgangszeugnisse und nach einer Schlußansprache des Direktors die Entlassung der Herren Eleven in ihre ferne Heimat.

Möge der ausgestreute Samen vielfältige Frucht bringen!

Direktor Weinmann

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Das Credo auf der Anklagebank

Eine liturgisch-kriminalistische Studie

Die drei frisch geschriebenen, der Praxis entstammenden Erörterungen über das *Credo* (4., 6. und 7. Heft) haben die Leser der *Musica sacra* sicher mit steigendem Interesse verfolgt. Die letzte im Juliheft: „Das *Credo* und anderes" führt die Debatte bereits vom Thema ab auf „anderes". Und doch müssen wir zunächst noch einmal zurück zum *Credo*.

Der H. S.-Einsender, der im Aprilheft die „*Credo*-Frage" aufwarf, hat in einer bescheidenen Art, die wirklich sympathisch berührt, um Abhilfe gebeten. „Dem Mann kann geholfen werden", dachte der Schweizer Kapuziner P. Friedrich Schefold und behandelte den Frager und Bittsteller mitsamt seinen Anregungen, die literarischen Handschuhe leider abstreifend, mit nicht mißzuverstehender Deutlichkeit (Juniheft). Wäre in dieser Form nicht nötig gewesen: Wenn H. S. von seinen eigenen vier Vorschlägen zur Lösung der praktischen Schwierigkeiten bezüglich der Aufführung des *Credo* selber drei mit der größten Selbstverleugnung abtut, darunter einen gleich mit dem Geständnis, daß dieser Vorschlag der „radikalste und deswegen vielleicht der ungeeignetste ist", so kann man billigerweise nicht mehr verlangen. Und der vierte Vorschlag, den er als „vielleicht annehmbar" proponiert, daß nämlich die musikalische Behandlung und Vertonung des *Credo* eine andere werden solle, die Fassung so kurz, daß der lange Text sich im Zeitraum einer feierlichen Rezitation abwickeln könnte, dieser Vorschlag ist wirklich nicht bloß „sehr bequem aber utopisch", sondern eine ganz brauchbare Anregung. Wir werden vielleicht in kürzester Frist von einem unserer besten Komponisten mehrere *Credo* dieser Art erhalten, die mehrstimmig, ganz durchkomponiert, in freiem Rhythmus gehalten, sich ganz gut im Zeitraum eines richtig gesungenen Choral-*Credo* abwickeln können. Andere derartige Arbeiten werden dann sicher noch folgen. Die nächstliegende Abhilfe gegen die „Länge des Gottesdienstes", soweit das *Credo* in Betracht kommt, wäre immerhin, das *Credo* choraliter zu singen. Es ist nicht einzusehen, warum H. S. über das Choral-*Credo* so achtlos hinweggeht, da es „gar nicht so leicht" sei, den gregorianischen Choral auf dem Lande schön zu singen und zu begleiten und da für die Reduzierung der Länge des Gottesdienstes nicht viel gewonnen sei. Doch! Wenn der Choral richtig gesungen wird, ist viel gewonnen. H. S. wird den Vorschlag des P. Fr. Schefold wohl annehmen müssen.

Interessant wird die Sache, wo der dritte Debatter eingreift (Juliheft). Er sucht die *Credo*-Übelstände, falls man sie so nennen dürfte, *in radice* zu sanieren: „Die Messe ist einfach nicht zu lang. So hat jeder ordentliche Christenmensch zu denken. Punktum. Schluß der Debatte!" Das wäre es ungefähr, was er zur Lösung der aufgeworfenen *Credo*-Frage zu bemerken hätte. Eine solche Lösung ist dem „Ei des Kolumbus" noch über. Hochachtung zwar gebührt der Gesinnung, die sich in diesen Erörterungen des Juli-Einsenders kundgibt, und ernster Erwägung wert ist vor allem sein Vorschlag bezüglich der Ausrottung der Unsitte Meßgesänge abzukürzen oder auszulassen — aber diese Ausführungen bedeuten das Gegenteil von einer Lösung der *Credo*-Frage, wie sie im Aprilheft aufgeworfen wurde, und könnten den H. S.-Einsender an jeder Hilfe verzweifeln lassen.

Und doch gibt es Abhilfe; nur darf man nicht alles Heil gerade in einer Kürzung der Zeitdauer des *Credo* allein sehen. Wir halten es nämlich für verfehlt, immer nur das *Credo* verantwortlich zu machen für die „Länge der Messe". Was sonst noch schuld ist an der langen Dauer, soweit musikalische Mitwirkung in Betracht kommt, hält dem *Credo* mindestens die Wage, wenigstens zusammengenommen; und wenn gar das *Credo* richtig choraliter gesungen wird, so ist es überhaupt nicht mehr „das Längste" in der Messe. Sehen wir näher zu.

Der Introitus, vom Chore gesungen, mit darauffolgendem mehrstimmigen *Kyrie*, nimmt schon eine geraume Zeit in Anspruch. Wenn Organist oder Dirigent z. B. mitten im *Kyrie* einen Augenblick auf den Altar hinuntersehen könnten, würden sie den Priester schon wartend finden. Ist das Amt gar noch *coram Ssmo* und es geht infolgedessen ein *Pange lingua* voraus, so muß der Priester noch länger warten, besonders wenn vor dem *Pange lingua* ungeschickterweise zu lange präludiert wird. Dies Warten nach dem *Kyrie* kann dann schon allein, was Dauer angeht, ein *Credo* aufwiegen, sicher ein Choral-*Credo*.

Nachdem der Zelebrant dann das *Gloria* angestimmt und gebetet hat, ist er wieder gezwungen zu warten bis das mehrstimmige *Gloria* zu Ende ist. Wir möchten hier eigens darauf hinweisen, daß ein

Digitized by Google

mehrstimmiges *Gloria* gewöhnlich länger und bei etwas breiterer Kompositionsweise sogar viel länger ist als ein Choral-*Credo*. Also!

Introitus, *Kyrie*, *Gloria* gehören nun zu den berechtigten Dingen. Schlimmer ist es, wenn durch andere, wenig oder gar nicht berechtigte Umstände der Gottesdienst verlängert wird. Es ist in der *Musica sacra* schon einmal hingewiesen auf das „allzuviele ganz und gar unnötige Orgelspiel".

Wenn z. B., wie dort (Februarheft) gesagt wird, das Präludieren zu Beginn des Amtes so lange dauert, bis der Priester schon fast zu Ende ist mit dem Stufengebet, wenn dann erst Introitus und *Kyrie* noch gesungen werden, dann ist es freilich kein Wunder, daß „die Messe lang" wird. Und das kommt oft vor.

Ähnlich unangenehm ist es, wenn das Präludieren zu dem vielleicht mehrstimmigen Offertorium oder zu einem anderen nach dem Choral-Offertorium vorgesehenen passenden mehrstimmigen Liede zu lange währt, so daß der Priester schon längst vor Schluß des Gesanges „fertig" ist und warten muß.

Ist dieses zu lange Präludieren unnötig und füglich abzukürzen, so ist ganz unverständlich und direkt Ärgernis erregend das lange „Herumorgeln" nach dem Offertorium ohne Rücksicht darauf, daß der Priester am Altare vielleicht abermals längst „fertig" ist. Es ist unglaublich, daß solche Unachtsamkeit des Organisten immer wieder vorkommt. Der Priester ist fertig, er blättert noch einmal recht augenfällig im Meßbuch, legt die Hände wieder auf den Altar, er räuspert sich, blickt gen Himmel auf, schüttelt den Kopf — es hilft alles nichts, „er hört halt nicht auf da droben". Da geschieht oft folgendes: Auf ein Zeichen des Priesters schellt der Mesner oder Ministrant kräftig: der Organist bricht jäh ab mitten im Spiele. Die Präfation kann beginnen. — Ein anderer Zelebrant, der mit einer starken Stimme begabt ist, fährt einfach, wenn es gar zu lange dauert, mit einem kräftigen *Per omnia saecula saeculorum* mitten in das Spiel hinein. Auch hier ein jähes Abbrechen und — weil es gar so plötzlich kam — vielleicht ein Verfehlen des richtigen Tones beim Respondieren. Beides recht wenig erbauliche Einleitungen zur Präfation; aber leider mußten wir sie öfter bemerken. Ein wenig Achtsamkeit würde hier Zeit sparen, Ärger vermeiden und Ärgernis.

Eine andere Zeitverschwendung ist es, wenn nach der heiligen Wandlung zu lange mit dem Anfang des *Benedictus* gewartet, zu lange „herumpräludiert" wird, so daß der Zelebrant wieder warten muß, oder gar noch nach demselben sich ähnliche Dinge als Einleitung zum Pater noster abspielen wie sie oben als Einleitung zur Präfation geschildert wurden.

Noch eine üble Gewohnheit herrscht mancherorts, die ebenfalls im Februarheft schon erwähnt wurde, die Gewohnheit, das *Agnus Dei* erst nach dem *Dñe non sum dignus* zu beginnen. Da wird es dann immer wieder vorkommen, daß der Priester wiederum „fertig" ist und bereits wartet, während der Chor vielleicht erst noch die Communio zu singen hat. Besonders leicht tritt dies ein bei einem Amte mit Leviten, in welchem der Zelebrant nicht selber den Kelch zu decken hat. Lauter überflüssige Verzögerungen. Fassen wir zusammen: Warten muß der Priester bis zur Beendigung des *Kyrie*, überlang warten besonders dann, wenn der Introitus schon zu spät angefangen wurde, — warten muß er auf das Ende des *Gloria*, — warten auf den Schluß des *Credo*, — warten läßt man ihn oft unrechtmäßigerweise vor der Präfation, vor dem Pater noster, vor den letzten Orationen. Dieses Warten macht zuweilen eine ganz beträchtliche Zeit aus. Wenn nun auch hoffentlich nicht gerade alle aufgezählten Punkte bei einem und demselben Amte zusammentreffen, so genügt doch schon ein Teil davon, um jedem zum Bewußtsein zu bringen, daß das *Credo* sicher nicht das alleinige „Schmerzenskind" ist, am allerwenigsten ein Choral-*Credo*. Man lasse die unnötigen Verzögerungen weg und man hat mindestens so viel gewonnen, meist sogar mehr als durch ev. Abkürzungen oder Auslassungen im *Credo*. Wenn freilich außer den genannten Verzögerungen, wie der Einsender „ohne Handschuhe" angedeutet hat, die lange Dauer des Gottesdienstes von manchen verschuldet wird gar noch durch „allerlei unnötige Verkündigungen und Verlesungen und Vorbetereien und nicht selten durch ihre Dauerpredigten", dann kann es freilich vorbei sein bei vielen Gläubigen mit der Geduld, aber auch leider mit der Begeisterung nicht nur für ein vollständig ausgeführtes *Credo*, sondern für den ganzen wirklich liturgischen Gesang. Die Schuld daran hätte dann weniger das *Credo* als „anderes".

R. A. M.

Digitized by Google

Gedanken zur „Ästhetik der Kirchenmusik“

Vor kurzem habe ich Dr. Möhlers „Ästhetik der Kirchenmusik“ [1]) studiert. Selten hat mich ein Buch theoretischen Inhalts so interessiert und zugleich befriedigt wie dieses. Das Kapitel „Ästhetik der katholischen Kirchenmusik“ ist sicherlich in gegenwärtiger Zeit von ganz immenser Bedeutung. Wenn man den Entwicklungsgang der weltlichen Musik in den paar letzten Dezennien verfolgt hat und dann das Fazit von heute zieht, wird man sich sagen müssen, daß die Frage „Wo stehen wir?“ ernstlich not tut. Nur aufrichtige, aus dem Wesen geschöpfte Gerechtigkeit kann hier von Bedeutung sein. Vollständig ausgeschaltet im Urteil muß werden auf der einen Seite zu große Anhänglichkeit an Hergebrachtes, durchs Gängelband im Zaum gehaltene Schulweisheit, auf der andern Seite durch zu kühne Hoffnungen bis zur Manieriertheit und sogar musikalischen Frechheit ausgeartetes Irregehen. Dazu kommt allerdings noch etwas, dessen sich wohl niemand beschuldigen lassen will und das doch so oft in der widerlichsten Form in allen Musikzeitschriften zutage tritt. Ich meine hier den durch Selbstherrlichkeit bedingten Kunstegoismus. Auch in dem „Wie“ der Kirchenmusik wird man am besten und gerechtesten zum Ziel kommen, wenn unter diesen Gesichtspunkten geurteilt wird. Ich will hier speziell auf den zweiten konkreten Teil des genannten Buches eingehen, auf „das Schöne und seine Gestaltung in der Kirchenmusik“!

Mit dem Fundament des reichgegliederten Baues wird begonnen: mit dem Wesen des Gregorianischen Chorals und seiner Bedeutung. Eigentlich sollte man meinen, daß es unmöglich ist, auch nur einen Satz darüber zu schreiben, ohne zugleich in eine nicht endenwollende Polemik verwickelt zu werden. Man könnte wirklich typisch lächerliche Gruppen zusammenstellen, die mit rührender Aufopferung ihr alleinseligmachendes Programm verteidigen, — andere, denen allein die Weisheit der Choralauslegung zuteil wurde, dazu auf der einen Seite die große Zahl der aufrichtigen Forscher und Theoretiker und auf der andern die auch zu Wort-kommen-wollenden praktischen Musiker. Da gehört wohl ein guter Wille dazu, sich zu einigen, vielleicht gar ein Machtspruch. Und so finde ich es als wohltuende Gerechtigkeit, den Satz zu lesen, „der Choral hat demnach zweifellos und unbestritten große Vorzüge“ (pag. 157). Und seine geschichtliche Stellung ist wohl kaum besser zu präzisieren als wenn es heißt: „die Geschichte hat diese alte Melodie nicht etwa als einen höchsten Gipfel, sondern nur als eine Stufe der Entwicklung angesehen, nicht als ein Phänomen, das etwas ganz selbständiges, in sich abgeschlossenes, unübertreffliches darstellt, sondern als Formen und Entwicklungen, die für jede Zeit nutzbar gemacht und weiter ausgebildet und entwickelt wurden“ (pag. 160). Und so dürfen bezüglich der Praxis des Choralgesanges auch keine zu rigorosen Forderungen gestellt werden. Man beherzige in erster Linie folgenden Satz: „Sehr vieles davon ist einfach edel, schön — hat also gerade die wichtigen Eigenschaften, die man für die einfachen und einfachsten Situationen nur wünschen mag“ (pag. 163). Dann aber treffe man eine nochmalige Auswahl, wenn es heißen soll, den Choral zu popularisieren und ihn dem heutigen Empfinden einzuimpfen.

Bezüglich der mehrstimmigen kirchlichliturgischen Vokalmusik ist ein Vergleich ausgesprochen, der eben durch seine Selbstverständlichkeit am zutreffendsten ist. Und jeder fühlende Musiker wird ihn schon des öftern empfunden haben, nämlich den Vergleich der Musik mit der Architektur. Dieser ist allerdings schon häufig genug gezogen worden. Doch weit wichtiger als das Verwandte dieser beiden Künste zu betonen, ist, ihre zeitgemäße Entwicklung zu verfolgen. Diese Sache scheint mir so wichtig, daß ich etwas weiter ausholen möchte.

In der Zeitschrift „Die christliche Kunst“ habe ich von jeher mit größtem Interesse die zu Wettbewerben eingereichten Pläne und Entwürfe zu Kirchen verfolgt. Unter den Bedingungen war meistens auch die, daß der Stil der Umgebung angepaßt sei und zugleich der neuesten Zeit Rechnung trage. Eigentümlich berührt hat es mich immer, dabei gotische oder romanische Imitationen zu finden. Und wie wenig haben sie angesprochen. Wie fremd sind sie dagestanden. Dazu kam noch das Schablonenhafte, das keine richtige Bewunderung für den Autor aufkommen ließ. Ein Baumeister, der in diesem Kopieren und Kombinieren seine ganze Lebensarbeit erblickt, kam mir immer vor wie ein eingebildeter Kranker, der jedes Lüftchen fürchtet, das ganze Jahr sich in einen Mantel hüllet, dessen Form hundertjährige Tradition verrät und der sich einbildet, eben dieser Mantelkonsequenz sein Leben zu verdanken. — Und was boten die andern Entwürfe? Eigenes, wirklich Ureigenes. Das Herz ging mir auf vor Freude, wenn ich dieses durchaus Neue, noch nie geschaute, in mich aufnahm, und bei allem Ungewohnten eine Frömmigkeit, eine schon äußerlich entgegenströmende Würde sich offenbarte, daß jedesmal in mir der Wunsch erwachte: Da möchte ich einmal Orgel spielen! Doch ein anderer Gedanke war weit mächtiger; ich mußte an unsere Kirchenmusik denken und mir sagen: wie weit stehen wir noch zurück gegenüber dieser

[1]) Ravensburg, Alber, 1910. Preis brosch. 4 ℳ.

Digitized by Google

Architektur; mit welch künstlicher „Gewissenhaftigkeit“ werden alle zeitgemäßen Versuche unterdrückt! Und wie viel näher steht doch die Kirchenmusik der heiligen Handlung als es die Kirche als Gebäude tut. Ich kenne ein zwar nur äußerliches Symbol, das aber gar treffend das Verhältnis der Entwicklung der Architektur und der Kirchenmusik illustriert: das ist das für kirchliche Zwecke verwendete Geld. Zum Bauen reicht es, zur Einrichtung reicht es, zur Ausschmückung reicht es auch noch, doch bis zur Orgelempore kann es seine Kraft nicht mehr entfalten. Da hört es auf und hinterläßt ein lebendgeborenes, durch Unterernährung krank gewordenes Kind, das von der Mildtätigkeit lebt und immerfort weint und jammert. Und bei der Kost, die ihm verabreicht wird, ist zu viel Brei; nie wird ein Versuch gemacht mit etwas Stärkendem, der Zeit Angepaßtem, und so bleiben Fleisch und Knochen verweichlicht und die ganze Denkungsart auch.

Wenn man die Vorreden zu den vielen Kompositionen durchliest, so ist der Inhalt meistens eine Entschuldigung, daß schon wieder Säuglings- oder gar Krankenkost verabreicht wird, als ob unsere Kirchenchöre lauter Kinderhorte oder Sanatorien wären. Und wo liegt der Fehler? Aufrichtig gestanden: die Schwelle des Cäcilienvereins-Kataloges ist gar leicht zu passieren. Vollständigkeit des Textes und glückliche Kombination anerkannter kirchenmusikalischer Formeln sollten eben noch nicht genügen. Wie soll man es verstehen, wenn Referenten selbst zur Entschuldigung beifügen: „in Anbetracht der vielen kleinen und schwachen Chöre etc. etc.“ Ein Arzt gibt doch einem Schwachen nicht auch noch eine schwächende Nahrung! Manchmal will es aber scheinen, als ob Kompositionen ungefährlichen Charakters am besten durchgingen und die Hauptzahl ausmachten, ja sich sogar besonderer Empfehlungen erfreuen dürfen. Möglich, daß eine Nacht künstlich herbeigeführt wird, um am eigenen Licht etwas Leuchtkraft konstatieren zu können. Und wie zu solchen Manipulationen angesehen sein wollende Komponisten und Dirigenten ihren Namen mißbrauchen, sogar „Fachmänner“ wegen Aufführung eines vierstimmigen deutschen Kirchenliedes längere Artikel in politischen Blättchen loslassen: davon könnte ich Beschämendes erzählen. Der Cäcilienverein erzieht sie sich eben selbst zur Last, diese „Duodezkomponisten“. — So bringt man es allerdings zu keinem Fortschritt in der Kirchenmusik. —

Was soll eigentlich als Ideal gelten? Der Palestrinastil wohl als Kunstform seiner Zeit, nicht aber als Nachahmung. So schreibt Möhler: „Es kann keineswegs ein Kirchenmusikstil empfohlen werden, der sich in der Hauptsache auf eine Copie und Imitation des Palestrinastiles beschränkt“ (pag. 212). Kondolieren aber sollte man solchen Kritikern, die schreiben können, „er weiß glücklich den alten Stil mit dem modernen zu verbinden!“ Da fällt mir immer ein Mittagessen in einem Bauernhause ein, wo ich mit ansehen mußte, wie Nudelsuppe, Braten und Kartoffelsalat als „glückliche Mischung“ aus einem Teller verzehrt wurde. Und was meinen die Betreffenden unter moderner Musik? Das sichere Kennzeichen ist ihnen ein „interessanter Akkord“, absolut zusammenhanglos nach vor- und rückwärts. Überhaupt kommt es mir vor, daß in Beziehung auf Neuerungen zu viel gewittert, zu viel dagegen geschrieben und zu wenig gedacht und gewartet wird. Es macht wirklich müde, sich in der Mehrzahl gegen solche wehren zu müssen, deren Arbeiten gar zu deutlich demonstrieren, daß die Süßigkeiten der „Theorie“ mit der ersten Hälfte des Harmonielehre-Buches endigten. Und könnte man manchmal zu ihren Fenstern hineinsehen, sicherlich würde der eine oder andere dabei betroffen werden, wie er Versuche macht, seinem Geiste vermittels Klavier und Ohr den Genuß einer „modernen“ Komposition zu schenken. Doch die Sache geht nicht so leicht und mit Entrüstung legt man den Unsinn auf die Seite, geht zum Notenschrank, holt mit weihevoller Miene das beste was er birgt und spielt zur Gewissensberuhigung seine — eigenen „Werke“, Gott dankend, daß man nicht ist wie diese da. Über das, was wir heute wirklich an neuen Sachen haben, schreibt Möhler wohlüberlegt: „Wer in solchen Kompositionen schon übertriebenes Chroma finden wollte, der sehe sich zuvor gründlich bei A. Bruckner, M. Reger, R. Strauß u. a. um.“ (Können!) „Bei den genannten und allen bedeutenderen katholischen Kirchenkomponisten der Gegenwart sehe ich vielmehr fast durchwegs ein edles, beachtenswertes Streben nach einem neuen, schönen und interessanten Kirchenstil auf moderner Basis“ (pag. 215).

Im Kapitel über Instrumentalmusik interessierte mich besonders die Stellungnahme zu den Klassikern, und diejenige, die vertreten wird, halte ich für die richtige. Nicht die Auswahl der brauchbaren Sachen ist schwierig; das kann man sich von solchen besorgen lassen, zu denen man Zutrauen hat. Aber die würdige Auffassung des Dirigenten, des Chores und des Orchesters: das ist das Zweifelhafte, besonders da die Feiertage so wie so schon feierliche Stimmung mit sich bringen. Etwas ausführlicher hätte mich mir schon das Kapitel über Rheinberger gewünscht. Seine eigenartige Stellung, seine musikalische Konsequenz und vor allem sein wunderbarer Orgelsatz verdienten es. Auch über seinen Kompositionen liegt noch ein großer Teil jenes cäcilianischen Femgerichtes, und die nicht des Kataloges für würdig befunden worden kirchlichen Werke sind mir ein neuer Beweis, daß der eigentliche musikalische Wert zu wenig gewürdigt ist, denn die Unvollständigkeit des Textes war doch eine ziemlich erzwungene Ausrede. Und wie stellt sich nun der Cäcilienverein dazu, nachdem nun dieser Schmerz behoben worden ist durch Renner?

Im Kapitel über das Kirchenlied stehen gar viele Anklagen. Nur Liebe und Wertschätzung desselben waren die Beweggründe, dieselben auszusprechen. Man spiele hier ja nicht den Unschuldigen, sondern sei offen und aufrichtig mit sich selbst.

Digitized by Google

Einen Ausblick in die Zukunft soll uns den Schluß noch geben. Da mir alles aus dem Herzen geschrieben ist, brauche ich wohl nicht zu zitieren; denn das Wesen ist der Inhalt, nicht das Wort. Zunächst muß festgestellt werden, daß es eine unbedingte Notwendigkeit der Kirchenmusik ist, daß sie sich entwickle; denn da sie an das Empfinden und das Gemüt appelliert, so muß sie notwendigerweise auch aus dem gegenwärtigen Empfinden entspringen. „Daß ihr aber zur Entwicklung zunächst alle Wege offenstehen, geht unter anderm aus der Erscheinung hervor, daß die einen Franz Liszt als den Vater und Lenker der neueren Kirchenmusik proklamieren, die andern in Anton Bruckner ihren bedeutendsten modernen Repräsentanten erblicken, wieder andere Joseph Rheinberger als Vorbild feiern, wieder andere Mozarts „*Ave verum*“ oder „*Requiem*“ als Ideal dafür preisen, während einigen auch der modernste Reger und Strauß nicht mehr modern genug scheint, von denen, die das Heil nur in Palestrina suchen, ganz zu schweigen“ (pag. 333/334). Mit dem Wollen selbst aber ist nichts getan; denn nur praktische Versuche und Erfahrungen können hier zum Ziele führen. Deshalb betrachte ich es als einen ängstlichen Unsinn, gleich einem bestellten Polizisten über den herzufallen, der die Freveltat begeht, einen eigenen Weg zu suchen. Solchen Referenten muß ich künstlerische Fähigkeit absprechen, sonst müßten sie wissen, daß jede subjektive Kunst nur durch klärende Reife erreicht wird. Sie seien streng gegenüber der nichtssagenden Mache und gerecht und vorsichtig im Beurteilen fremder Versuche. Muß man es denn hundertmal sagen, daß das Studium der Harmonielehre noch lange kein Freipaß zum Komponieren ist. Überblickt man aber das, was täglich in Masse erscheint, so kommt man allerdings zu dem traurigen Schluß, daß kaum die Hälfte dieser Autoren mit einer Harmonielehre überhaupt zu Ende gekommen sind. Sonst würde nicht eine solche Unmenge von lauen Formelkombinationen (nicht Kompositionen) die Aussicht verdunkeln. Da wäre es gerecht, auszuspeien. Solange aber die Bescheidenheit in bezug auf musikalisches Können so weit getrieben wird, daß selbst dem Schwächsten noch ein Trosteszettel angehängt wird, solange kann auch von einer Entwicklung der Kirchenmusik nicht gesprochen werden; denn wo kein Wille ist und kein Einsehen, da ist auch kein Weg.

Dazu kommt aber eine nicht zu unterschätzende Hemmung und zwar kann diese auch von unmusikalischer Seite aus geschehen, nämlich von seiten der Verleger. Ich anerkenne das Hochhalten des Geschäftsprinzips; aber wenn die Komponisten ihrer gangbarsten Werke zugleich ihre musikalischen Berater sind, so gilt es als ausgeschlossen, als Fremder gar in diesen Ring einzudringen. Menschlich gedacht kann ja verstanden werden, daß ein Komponist durch Empfehlung eines andern sich selbst nicht den Ast absägt, auf dem er sitzt, und daß der Verleger bestrebt ist, die (wenn auch künstlich) in Schwung gebrachten Sachen im Schwung zu erhalten, und daß er nur Manuskripte nimmt, die schon von vornherein sich als zugkräftig erweisen. Und ich wäre wirklich nicht sonderlich überrascht, eines Tages im Inseratenteil einer Kirchenmusikzeitung über aufgezählten Werken zu lesen: „Erstklassige Schlager für das Jahr 1911!“

Doch genug —. Glauben wir an eine gesunde, künstlerische Weiterentwicklung unserer Kirchenmusik. Schätzen wir die Schönheiten des Chorals, die tiefe Kunst eines Palestrina, sehen wir uns um beim Besten unserer Klassiker; mit uns selbst seien wir streng und gerecht zugleich, wehren wir uns gegen Einseitigkeiten und betrachten wir die *Musica Sacra* als wirkliche, heilige Kunst, die nicht zur Dienerin des Zeitvertreibs herabgewürdigt werden darf, sondern der eine große, tiefe seelische Religionsmission innewohnt. Dann wird der neue Stil sich schon finden.

Konstanz (Baden) Maestro J. Scheel, Münsterchor-Direktor,
„Professore accademico distinto“ della Reale Accademia Filarmonica in Roma

Digitized by Google

Besprechungen

1. Bücher und Schriften

Graduale de Tempore et de Sanctis. Editio altera Ratisbonensis iuxta Vaticanam. Ausgabe auf indischem Papier. 1911. **Regensburg, Friedrich Pustet.** Gebunden 8 ℳ.

Epitome e Graduali Romano. Editio Ratisbonensis iuxta Vaticanam. Nr. 1. 1911. **Regensburg, Friedrich Pustet.** Gebunden 4 ℳ 80 ₰.

Das *Graduale* ist ein Neudruck der 1. Auflage auf echt indischem Papier. Wer sollte es für möglich halten, daß man den Koloß von einem *Graduale*, wie er aus der vatikanischen Druckerei hervorging, auf die Dicke von nur 25 mm geb. zusammenpressen könnte und so besitzen wir nun hier ein äußerst handliches Format.

Weit höher aber als diese Ausgabe stelle ich das *Epitome*. Neue, prächtige Notentypen, die an Deutlichkeit selbst das verwöhnteste Auge befriedigen müssen, eine kräftige, gut leserliche Textschrift lassen das im gewöhnlichen Format gehaltene Buch für den praktischen Gebrauch geradezu als ideal erscheinen. Wer das *Epitome* noch näher unter die Lupe nimmt, wird finden, daß die Anordnung der Gesänge auf den einzelnen Seiten so geschah, daß während eines Wortes oder einer melodischen Phrase nur selten umgewendet zu werden braucht, gewiß ein nicht zu unterschätzender Vorteil für Sänger und Organisten. Auch die Ästhetik kommt zu ihrem Recht; ein gefälliger Buchschmuck ziert das Ganze. Das gelblich getönte Papier läßt den Druck satt hervortreten. Alles in allem: Das *Epitome e Graduali Romano* Nr. 1 ist eine Ausgabe, wie sie nicht mehr übertroffen werden kann; nur das in Bälde im gleichen Verlag folgende *Epitome* Nr. 2 wird wegen der deutschen Übersetzung der Texte und Rubriken unseren Pfarrkirchenchören noch gesteigerte Vorteile bringen.

Cohen, Karl, Choralkurs abgehalten vom 27. bis 29. Dezember 1910 zu Köln a. Rh. Eine *instructio choralis* in Vorträgen. **Düsseldorf, L. Schwann.**

Seitdem S. Eminenz Kardinal Fischer den bedeutungsvollen Erlaß vom 6. Mai 1909 über die Einführung des Vatikanischen Graduale in seiner Erzdiözese ausgegeben hat, arbeitet der Kölner Diözesan-Cäcilienverein mit vorbildlichem Eifer für die *Editio Vaticana:* ein Choralkursus im Gregoriushaus zu Aachen vom 12. bis 16. September vereinigte 136 Teilnehmer, der obige in Köln über 500 Teilnehmer. Es war ein glücklicher Gedanke, die reiche Summe des hier Gebotenen nicht mit dem flüchtigen Worte verhallen zu lassen, sondern zu Nutz und Frommen aller interessierten Kreise schriftlich niederzulegen. Und so finden wir in dem kostbaren Büchlein alle die Vorträge, welche auf dem Choralkurs von gewiegten Fachmännern gehalten wurden, von Domkapitular Mons. Cohen, Prof. Wagner, Domvikar Dr. Herkenrath, Prof. Prill, Mons. Nekes. Nicht nur zu eigenem Studium, sondern auch als Muster für ähnliche Kurse bietet das Büchlein (ebenso wie die im gleichen Verlag erschienenen „Regeln für den Vortrag des Gregor. Chorals" von Mons. Cohen) treffliches Material.

Manderscheid, Paul, Der traditionelle Choral, sein Vortrag und seine Begleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.**

Ein erweiterter Sonderabdruck aus Piels „Harmonielehre", die der Verfasser vor kurzem in 10. Auflage neu bearbeitet hat. In einem Referate über dieses Buch (vgl. *Musica sacra*, Aprilheft S. 73) habe ich der Abhandlung über den traditionellen Choral bereits mit hohem Lobe gedacht.

Müller, Walther, Johann Adolf Hasse als Kirchenkomponist. IX. Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis ungeb. 5 ℳ.

Es muß unserer emsig vorwärtsstrebenden, musik-historischen Forschung als besonders verdienstvoll angerechnet werden, daß sie sich bemüht, den geistigen Zusammenhang unserer verschiedenen Schulen und ihrer führenden Meister immer mehr in das richtige Licht zu stellen. Besonders der Neapolitanischen Schule hat in dieser Beziehung die letzte Zeit ein intensives Interesse zugewendet; ich erinnere nur an Radiciotti's G. B. Pergolesi (*„Vita, opere ed influenza su l'arte"*) und an Hans Volkmanns eben erst bei Breitkopf & Härtel erschienenen: Emanuel d'Astorga. Zu diesen gesellt sich nun die verdienstvolle Arbeit des Verfassers über den Scarlatti-Schüler Johann Adolf Hasse.

Daß Dr. Müller seiner Arbeit eine kleine Terrain-Studie vorausschickt — er betitelt sie „Die Kirchenmusik der Neapolitanischen Schule" — ist warm zu begrüßen, denn dadurch kann das Milieu, aus dem sich der Hauptteil des Buches (A. Biographisches, B. Die Werke) erhebt, nur gewinnen. Der Verfasser hat mit Fleiß und großem Geschick seinen Stoff behandelt; manche seiner Darlegungen bringen viel Beachtenswertes und Neues. Zu einer erschöpfenden Darstellung allerdings wären umfassende Studien in den italienischen Bibliotheken notwendig gewesen, in denen gerade über diese Periode eine Menge von Material der Ausgrabung harrt; dann wäre gewiß auch manches Urteil anders ausgefallen, zumal über katholische Kirchenmusik sachgemäß zu urteilen im allgemeinen nicht für jeden so leicht ist. Von diesen Bemerkungen abgesehen, bedeutet das Buch für die musikhistorische Forschung einen reichen Gewinn — besonders wertvoll ist das Thematische Verzeichnis der Kirchenmusik Hasses — und niemand, der auf diesem Gebiete arbeitet, wird daran vorübergehen dürfen.

Digitized by Google

Bach-Jahrbuch. 6. Jahrgang. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis 4 ℳ.

Zu den lieben alten Bekannten auf dem Gebiete der „Jahrbücher" gehört das von Dr. Schering trefflich redigierte Bach-Jahrbuch. Sein Abnehmerkreis ist freilich ein beschränkter, aber um so mehr werden sich seine Freunde über den gediegenen Inhalt freuen. Der räumlich und auch inhaltlich wohl bedeutsamste Aufsatz stammt aus der Feder von Edward Dannreuther und betitelt sich: „Die Verzierungen in den Werken von Joh. Seb. Bach"; die Übersetzung desselben aus *„Musical Ornamentation"* besorgte A. W. Sturm. Rudolf Wustmann erörtert eine Frage, die in das praktische Gebiet hinübergreift: „Konnte Bachs Gemeinde bei seinen einfachen Choralsätzen mitsingen?" und setzt sich in einem weiteren Aufsatz: „Matthäuspassion, erster Teil" mit Dr. Heuß-Leipzig und dessen Schrift über die Matthäuspassion (Leipzig 1909) auseinander. Kleinere „Mitteilungen" bilden den Schluß des interessanten Buches.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 17. Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. **Leipzig, C. F. Peters.** Preis 4 ℳ.

Stand früher die melodische Seite des gregorianischen Chorals im Vordergrund des Interesses, so ist es jetzt die rhythmische. Professor Wagner-Freiburg bringt im Einleitungsaufsatz des angesehenen Peters-Jahrbuchs hierüber neue und interessante Ausführungen unter dem Titel „Zur Rhythmik der Neumen". Der Verfasser nimmt nicht nur für die Metzer und St. Galler Neumen, sondern ganz allgemein für die elementaren Neumenzeichen eine rhythmische Differenzierung in Anspruch, der Virga eine lange, dem Punctum eine kurze Dauer zumessend. Doch kann die Neumenverbindung immer nur als eine freie, und demgemäß der Choralrhythmus immer nur als ein freier bezeichnet werden. Äußerst interessant ist Professor Kretzschmars Studie geschrieben über „Lodovicos Zacconis Leben auf Grund seiner Autobiographie". *Per transenam* sei bemerkt, daß weder Witt noch Haberl „Ordensbrüder" waren. In einem weiteren Aufsatz beschäftigt sich der gleiche Autor mit der Venetianischen, Ludwig Schiedermair mit der frühdeutschen Oper; das sorgfältige vom Herausgeber bearbeitete „Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1910 erschienenen Bücher und Schriften über Musik" beschließt den feinausgestatteten Band, der sich würdig seinen Vorgängern anreiht. K. W.

2. Kompositionen

Aus dem Verlage von **Fr. Gleichauf** in **Regensburg:**

Griessmayr, A., Op. 5, Festgesang zur Einkleidungs- und Profeßfeier, für 3st. Frauenchor und Sopransoli. Klavierauszug 1 ℳ 50 ₰, Chorstimme à 20 ₰.

— — Op. 6, Festlied zu einem Profeßjubiläum für 3st. Frauenchor und Soli. Klavierauszug 2 ℳ, Chorstimme à 20 ₰. (Die Soli sind aus dem Klavierauszug zu singen).

Die beiden Opera entsprechen ihrem Zwecke voll und ganz. Die Musik ist durchgehends von edler Schönheit; sie erfordert natürlich gute Sangeskräfte und tüchtige Klavierbegleitung.

Pilland, Joseph, Op. 23B., Messe in C-dur für 4st. Männerchor. Partitur 2 ℳ, 4 Singstimmen à 25 ₰.

Bei guter Besetzung wird diese einfach und abwechslungsreich gehaltene Messe, welche gute I. Tenöre erfordert, eine treffliche Wirkung erzielen.

Maier, Anton, Op. 100, *Missa „Laudate Dominum"*, für 3st. Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur 2 ℳ, 3 Singstimmen à 25 ₰.

Diese Komposition zeichnet sich aus durch frisches Leben und reiche Melodik. Ein verständiger Organist wird einer guten Aufführung sicheren Erfolg verleihen. Der Messe ist ein *Tantum ergo* beigegeben.

Niewenhuis, Alph., Op. 33, Messe zu Ehren des heiligen Martinus für Sopran, Alt, Tenor und Baß. 1910. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 4 Singstimmen à 25 ₰.

Die Messe ist in einfachem, homophonem Stil komponiert und in bezug auf Höhe für die einzelnen Singstimmen nicht anstrengend; sie wird — fürchte ich — nur anstrengend dadurch, daß für die Sänger zu wenig Pausen vorgesehen sind! Mit einigen Text-Deklamationen kann ich nicht einverstanden sein, z. B. *Et - in terra pax -; Fi - li U - ni - genite; mi - se - re - re* (im Gloria!) - *Genitum non -; et propter nostram .... Crucifixus .... non erit finis* usw. Große Gefahr, daß diese und ähnliche Stellen (deren sich viele vorfinden!), sinnlos heruntergehackt werden.

Hegmann, Karl, Op. 11, Messe zu Ehren des heiligen Joseph für 4 gem. Stimmen. 1911. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Eine leichte und dabei wohlklingende Messe, besonders kleineren Chören empfehlenswert. Störend wirkt der Einsatz des *eleison* beim letzten *Christe eleison.*

— — Op. 21, Weihnachtschor: „Ehre sei Gott in der Höhe!" für 4 gem. Stimmen. 1911. Partitur 60 ₰, 4 Stimmen à 15 ₰.

Eine gefällige und leicht wiederzugebende Vertonung des bekannten Weihnachtstextes.

Hohnerlein, Max, Op. 62, Messe zu Ehren des heiligen Jakobus, für Alt, Tenor, Bariton und Baß. 1911. Partitur 2 ℳ, 4 Singstimmen à 25 ₰.

Eine würdige Komposition, die recht gut klingen mag. Die Altstimme bewegt sich bis c, was wirkliche Altisten leicht zu leisten imstande sind. Es herrscht in diesem Opus — soweit es die Mittel erlauben — wohltuende Abwechslung. Mancher Chorregent wird um diese Messe froh sein.

Digitized by Google

Hohnerlein, Max, Op. 61, *Missa in hon. Sct. Familiae Jesu, Mariae, Joseph,* für 3 Oberstimmen (Cant. I. II. und Altus) ohne Orgelbegleitung. 1911. Partitur 1 ℳ. (Von 4 Exemplaren ab 60 ₰; von 10 Exemplaren ab 50 ₰.)

Diese gut klingende Messe ist nicht schwer und für Frauenchöre recht brauchbar.

Aus der Sammlung „Katholische Kirchenmusik in kleiner Partitur-Ausgabe" liegen vor (Preis eines jeden Heftes: Partitur 60 ₰; von 4 Exemplaren ab 40 ₰; von 10 Exemplaren ab 30 ₰. Einzelstimmen sind nicht erschienen):

Heft 1. **Deschermeier, Joseph,** Op. 106, Drei Marienlieder für 4st. Männerchor. (Nr. 1 O, du Eine; Nr. 2 Meine Mutter; Nr. 3 Salve.)

Durchaus würdige Gesänge; zwei derselben enthalten Solo-Partien für Bariton. Bei gutem Vortrag werden sie gewiß zur Andacht stimmen und erbauend wirken.

Heft 2. **Hegmann, Karl,** Op. 7, *Missa in hon. S. Caroli Borromaei* für 3st. Männerchor.

Die Messe enthält *Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei;* vom *Credo* nur das *„Et incarnatus est";* ferner ein *Tantum ergo.* — Eine größtenteils homophone Komposition von leichter Ausführbarkeit.

Heft 3. **Hohnerlein, Max,** Op. 14A, Fünf eucharistische Gesänge zu Prozessionen, für 4stimm. gemischten Chor. Lateinisch und deutsch.

Heft 4. Op. 14B, Fünf eucharistische Gesänge zu Prozessionen, für 4stimm. Männerchor. Lateinisch und deutsch. 1910.

Beide Bearbeitungen enthalten die Hymnen 1. *Sacris solemniis,* 2. *Verbum supernum,* 3. *Salutis humanae Sator,* 4. *Aeterne Rex altissime,* 5. *Pange lingua.* Den ersten vier Nummern ist auch eine deutsche Übersetzung beigegeben, welche rhythmisch angepaßt ist. Daß der lateinische Text dem deutschen weitaus vorzuziehen ist, braucht nicht eigens bemerkt zu werden. Op. 14B ist den Melodien und Harmonien nach ein Arrangement von Op. 14A.

Diese Prozessionsgesänge können den verschiedenen Chören durch ihre edle Einfachheit wertvolle Dienste leisten. Eine Begleitung durch Blasinstrumente — für Aufführung im Freien — ließe sich unschwer dazu herstellen und wäre vielleicht des öfteren erwünscht.

Heft 7. **Schreurs, Joh.,** Kurze und leichte Messe (ohne *Credo*) für 4stimm. Männerchor.

Eine Messe, deren Aufführung keine besonderen Schwierigkeiten bietet. Wird sie von einem größeren Chor gesungen, so wird die Wirkung zweifelsohne eine treffliche sein, zumal wenn der Dirigent zwischen Solo und Chor entsprechend abwechselt. Vom *Credo* ist nur der Satz *„Et incarnatus est"* enthalten, der sich aber in seiner Tonalität schwerlich einem Choral-*Credo* eingliedern läßt.

Zum Schlusse sei mit Freuden hingewiesen auf das hübsche, äußerst handliche Format, in welchem sämtliche Partituren dieser Sammlung erscheinen. Der Preis derselben ist sehr mäßig zu nennen.

Meuerer, J. G., Op. 68, *Missa* in *B*-dur für 4stimm. Männerchor mit Orgelbegleitung, Streichquintett ad lib. Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen à 30 ₰, Streichquintett 2 ℳ.

Offenbar ein glücklicher Gedanke eine Messe für Männerchor mit Streichquintett, bezw. Quartett — das Cello ist ad lib. — zu schreiben; besitzen ja unsere Seminarien die nötigen Kräfte hiezu und mancher, der sich als Sänger nicht beteiligen kann, ist erfreut seine instrumentale Kunst auf den Leuchter zu stellen. Die Komposition selbst ist einfach gehalten und mag gut klingen. Die vielen unisonen Stellen geben ihr zwar Abwechslung, bringen aber auch die Gefahr der Zerstückelung mit sich, besonders wenn sie zu häufig solistisch auftreten und die Kantilene etwas ausgesponnen sich zeigt. Zu einer Aufführung der empfehlenswerten Komposition nur mit Streichquartett — also ohne Orgel — würde ich nicht raten.

Poll, Jos., Op. 25 (1911), *Missa in hon. S. Willibaldi,* für 4 gleiche Stimmen. Partitur 1 ℳ 50 ₰, 4 Stimmen à 25 ₰.

Diese Messe, in einfachem Stil geschrieben, kann sowohl von Männerstimmen allein als auch mit Hinzunahme eines Alt ausgeführt werden, im ersteren Falle in *Des*-dur (Original in *D*-dur), im letzteren in *F*-dur. Institute werden gerne nach dieser neuen Messe greifen; bei außerordentlichen Gelegenheiten, wenn Sänger, die einander fremd sind, ohne längere Probe zusammensingen sollen, mag man dieselbe auflegen. Ein diskreter Vortrag wird eine sehr gute Wirkung erzielen. Ihr Charakter, durchaus kirchlich, gemahnt mich an Mitterers *Missa de cruce.*

Seite 14 im 3. Notensystem (letzter Takt) hat der Setzer das *e* des 1. Tenor ausgelassen; ebenso im 5. Notensystem (1. Takt) das Auflösungszeichen zum *c* des 2. Tenor. Ich möchte auch vorschlagen, im *nobis* des 2. *Agnus Dei* das *fis* des 2. Basses zu belassen und nicht *f* zu nehmen. K. K.

Aus dem Verlage von **Anton Böhm & Sohn, Augsburg:**

Lipp, Alban, Op. 91, Sechs Kreuzweglieder für Sopran und Alt mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 40 ₰.

Tiefinnige, schlichte Weisen! Teilweise sind Perlen unseres deutschen Kirchenliedes benutzt wie: „O Traurigkeit", „O Haupt voll Blut und Wunden". Als Bearbeiter resp. Komponisten sind vertreten: Joh. Conze, Vinz. Goller, M. Schmidtkonz und der Herausgeber. Schöne Stimmen, guter Vortrag notwendig; auch von Kindern ausgeführt werden die Lieder gewiß entsprechen.

Digitized by Google

Lipp, Alban, Op. 92, Vier Kreuzweglieder für gem. Chor. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Mit Hilfe anderer hat Lipp viel auf den Markt gebracht. Wie die 2stimm. Lieder für Sopran und Alt, Op. 91, können auch diese 4stimm. empfohlen werden, wenn ihnen auch die Tiefe der Melodik mangelt.

Welker, Max, Op. 25, Feierlicher Auferstehungschor für gem. Chor und Orgel oder mit Orchesterbegleitung. Partitur 1 ℳ, Singstimmen à 20 ₰, Orchesterstimme 1 ℳ 50 ₰.

Für Landchöre geeignet. Der Orchestersatz geht parallel mit den Singstimmen.

Bögner, August, Op. 12, Zwölf Trauergesänge für 4 Männerstimmen. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 50 ₰.

Gesangvereinen ist hier eine abwechslungsreiche Serie von Grabliedern geboten, zumal an solchen wirkungsvollen und doch leichten Kompositionen kein Überfluß besteht. Nr. 1, 4, 6 und 11 werden bei geschultem Vortrag wohl am besten wirken.

Bonvin, Ludwig, Op. 103, Zwei geistliche Männerchöre. Partitur 80 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Am wirkungsvollsten ist der auch musikalisch hochstehende Chor „Lobt den Herrn alle Lande", (zugleich mit englischem Text). Für ernstere religiöse Feierlichkeiten sind beide Kompositionen warm zu empfehlen.

Frei, Jos., Op. 12a u. b, Mariengrüße. Partitur 80 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Eine leicht sangbare, von edlem Wohlklang und warmer Empfindung gesättigte Arbeit in zwei Ausgaben: a) für gemischten, b) für Männerchor.

Wittmann, Paul, Op. 138a, Hoch Kolping! Hymne für Männerchor mit Klavier- oder 9st. Blech- oder 18st. Blasorchesterbegleitung. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Eine schwungvolle, markige Chorkomposition. Gesangspart leicht und gefällig. Guter Pianist, kräftige Stimmen, zahlreicher Chor notwendig.

Weirich, August, *Vespere de Confessore* für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit vollständiger Instrumentalbegleitung. Partitur 3 ℳ 50 ₰, Stimmen compl. 8 ℳ.

Die Vesper widerspricht den Bestimmungen des *Motu proprio* § 4b, und muß daher abgelehnt werden. Es wäre allmählich an der Zeit, daß sich die Komponisten und Verleger katholischer Kirchenmusik um die Vorschriften der Kirche kümmerten.

— — *Libera* für gem. Chor und Orchester. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

In drei Besetzungen ausführbar: 1. mit Orgel-, 2. Streichinstrumente und Orgel, 3. mit Orchesterbegleitung. Ernst, würdig; wie der Autor schon des öfteren seine Schaffenskraft in diesem Genre trefflich gezeigt hat.

Deigendesch, Karl, Op. 94—98, Cyclus lateinischer Kirchengesänge und Cyclus religiöser, deutscher Gesänge.

Von des Komponisten zwangloser Folge lateinischer und deutscher Kirchengesänge habe ich schon manch dankbare Nummer zur Aufführung gebracht; sie entsprechen in der Tat praktischen Bedürfnissen. Mir liegen hier die Nummern 8 bis inkl. 13, 24 und 25 vor. Im Rahmen einer Leitner-Zanglmesse — deren Still und Satz Deigendesch zwar nicht nachahmt, jedoch in seiner musikalischen Ausdrucksweise nahe steht — werden sie angenehme Abwechslung bringen. Damit ist schon gesagt, daß sie für verwöhntere Chöre nicht geschrieben sind. K.

Aus dem Verlage von **Alfr. Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg:**

Kersch, F. X., *Missa in hon. S. Ambrosii* für 4st. gem. Chor mit Orgel. Partitur 3 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Eine Messe, in der nicht andauernd *G*-dur an *D*-dur geleimt ist, sondern reiches harmonisches und kontrapunktisches Leben herrscht, eine Messe, die neue, selbständige Wege geht; freilich scheint mir mitunter zuviel „Instrumentalsatz" in den Singstimmen zu stecken. Für bessere Chöre!

Poll, Joseph, Op. 24, Lauretanische Litanei für 4st. gem. Chor mit obligater Orgelbegleitung Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Eine temperamentvolle Komposition, der aber etwas mehr Ruhe guttun würde (besonders auf Seite 7 und 8). Besseren Chören wird ein sicherer Erfolg den Versuch lohnen.

Mitterer, Ign., Op. 168, Festoffertorien für Männerstimmen und Orgel. Heft VI. Partitur 3 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Die 10 frisch und leicht geschriebenen Nummern bilden die Fortsetzung des bekannten Mittererschen Offertorienwerkes, das einer weiteren Empfehlung nicht bedarf.

Kagerer, Ch. L., Op. 4, *Litaniae in hon. S. Josephi, Protectoris S. Ecclesiae.* Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Der junge Komponist zeigt in diesem Opus 4 eine künstlerische Seele und eine durchaus fertige Hand. Manches ließe sich gewiß noch besser machen: Die Stileinheit ist nicht genug berechnet; die zu häufige Wiederholung derselben Phrase im Baß auf Seite 7, 8 und 9 wirkt ermüdend; die Quint zwischen Alt und Tenor auf Seite 10, Takt 12—13, und die Oktav auf Seite 12, Takt 7—8 sind unschön. Aber

Digitized by Google

trotz dieser Unvollkommenheiten bleibt doch die ganze Litanei ein gediegenes Werk, das uns vom talentvollen Komponisten in Zukunft noch etwas ganz Tüchtiges erwarten läßt.

Huber, Heinrich, Op. 3, 10 deutsche Kirchengesänge nebst 2 *Pange lingua* für 4st. gem. Chor. Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 30 ₰.

10 einfache schlichte Gesänge ohne künstlerische Ansprüche zu Ehren der Mutter Gottes, des heiligen Joseph, des heiligen Aloysius, ein Heiliges Geist-, Herz-Jesu-, Kommunionlied usw., teilweise nach alten Melodien bearbeitet.

Briem, Wunibald, Op. 45, 8 Herz-Jesulieder für 3–4st. Frauenchor mit und ohne Orgel.

Nett und lieblich wie die äußere Form ist auch der Inhalt, besonders das melodische Element ist mit großer Zartheit und Innigkeit behandelt. Ob der Komponist in bezug auf die Tiefe der Stimmführung dem II. Alt nicht doch zu viel zumutet, besonders wenn es sich um längere Lieder handelt, wie z. B. Nr. 7? Die zweite Fassung bei Nr. 6 hätte er sich als überflüssig schenken können.

Mayer, Ferdinand, Op. 2, 6 Weihnachtslieder für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Einfache, kindlich fromme und wohlklingende Lieder, die von jedem Kinderchor mit sicherem Erfolg gesungen werden können. Für Kirche und Haus sehr empfehlenswert. Dr. H.

Aus dem Verlage von **A. Capra, Turin:**

Marabini, Op. 49, *Stabat Mater,* Sequentia ad chorum trium vocum inaeq. (Alt, Tenor, Baß, org. comitante. Partitur 1 Lire 10 cts., Stimmen à 10 cts.

Sowohl Vokal- als auch Orgelsatz verraten eine tüchtige Hand. Der Text ist stimmungsvoll, mitunter imitatorisch behandelt. Die fehlenden Strophen 15–19 können, wenn notwendig, leicht untergebracht werden. Das ganze Opus ist leicht ausführbar.

Botazzo, Op. 170, Ps. 50 *Miserere* ad chorum duarum vocum aequalium organo com. Partitur 1 Lire, Stimmen à 10 cts.

Eine durchwegs sangbar-fließende, wohlklingende Komposition. Zweistimmige Sätze wechseln mit der Melodie des 6. Psalmtones ab. Für einfachere Chöre!

Ravanello, Op. 86, *Lamentationes et Responsoria I. Nocturni ad Matutinum in Triduo Majoris Hebdomadae* tribus vocibus aequ. concinenda. Partitur 3 Lire 60 cts., Stimmen à 10 cts.

Der gewandte Autor hat im vorliegenden Werke die ergreifenden Texte der Lamentationen und Responsorien in der 1. Nokturn des Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag und zwar nur für 3 Stimmen komponiert, aber mit solcher hingebender Vertiefung, daß ein gut geleiteter, den Intentionen des Autors entsprechender Vortrag eine ausgezeichnete Wirkung auch mit dem 3st. Satz erzielen muß.

Amatucci, P., *In Dominica Resurrectionis Proprium Missae cum Sequentia Victimae Paschali* ad chorum unius vocis comit. organo vel harm. Partitur 1 Lire 10 cts., Stimmen à 10 cts.

Das Opus enthält sämtliche „wechselnden Gesänge" für den Ostersonntag. Der Autor will damit jenen Chören zu Hilfe kommen, welche die betreffenden Choralmelodien nicht gut vortragen können und lieber mensuriert singen. Der Text ist kurz, würdig und ausdrucksvoll behandelt. Möge der Autor auch die wechselnden Gesänge der anderen höchsten und höheren Feste in dieser praktischen Weise edieren.

F. X. E.

Engelhart, F. X., Heilige Namen, Allzeit beisammen! 14 Lieder zu Jesus, Maria und Joseph für Soli, gemischten Chor und Orgel. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, 4 Stimmen à 50 ₰.

Noch sind die Noten kaum trocken, stürzen sich schon die Sänger über die Engelhart'schen Lieder her, um sie mit Begeisterung sofort erklingen zu lassen. Diese Erfahrung habe ich bei der vorliegenden Sammlung vor einigen Tagen buchstäblich gemacht. Man mag sagen was man will, es liegt doch ein Moment in diesen Gesängen, das ihnen ihren unbestreitbaren Erfolg, ihre Verbreitung und ihre Beliebtheit in allen Kreisen sichert, und das ist ihre Innigkeit und Volkstümlichkeit. Ein Referent hat einmal in einer Besprechung über die Engelhartschen Lieder geschrieben, — ich zitiere aus dem Gedächtnis — weiter dürfte der Komponist nicht gehen, um nicht trivial zu werden; er mag damit recht haben, wenn er sagen will, daß diese Lieder nicht gerade mit der Elle der Kunst gemessen werden dürfen, aber es gibt doch auch einen gewissen gemütvollen — ich sage nicht „sentimentalen" — Ton, der auch in der Kirche seine Berechtigung hat, zumal bei uns Süddeutschen. Und wer alle diese Lieder mit ihren volkstümlichen Texten: Der Engel des Herrn, Morgen- und Abendgebet, Die Hirten bei der Krippe, Maria Sternenlied (das die strengen Mönche von St. Emaus-Prag geradezu hinriß), schon je einmal von unserem Domchor hat singen hören, der wird den tiefreligiösen Eindruck nicht vergessen, den sie auf alle Zuhörer gemacht. Ich sage das, damit dieses Genre des religiösen Liedes nicht mit den bekannten Schubigerschen usw. auf eine Stufe gestellt wird, wenn ich auch gerne zugestehen will, daß nicht alle Lieder in erster Linie für die Kirche bestimmt sind; z. B. Nr. 5 „Bei Bethlehem" (mit der „Hirtenpfeife") wird bei außerkirchlichen Veranstaltungen prächtig wirken, während das folgende Marienlied ein ausgesprochen kirchliches ist. Alles in allem: Die neueste Engelhartsche Sammlung wird in kurzer Zeit — deß' bin ich sicher — seinen Lauf nehmen über die ganze katholische Welt und größere und bessere Kirchenchöre werden Lieder wie „Der

Digitized by Google

Engel des Herrn“ und das „Abendgebet“ ebenso zu ihren ständigen Repertoire-Nummern zählen wie Hallers „Jungfrau, Mutter Gottes mein“. K. W.

Aus dem Verlage von **L. Schwann, Düsseldorf:**

Schäfer, Jos. Math., Op. 9, Sechs lat. Kirchengesänge für 4st. Männerchor. Partitur 80 ₰, Stimmen à 15 ₰. (1911.)

1. *Pange lingua,* 2. *Tantum ergo,* 3. *O sacrum convivium,* 4. *Ave Maria,* 5. *Ecce sacerdos,* 6. *Veni creator.* Schlichte, sorgfältigst ausgearbeitete, leicht und gefällig zu singende Pieçen, die eine schöne Gabe für unsere Männerchöre bilden. *Corrigd.* S. 9. Ende des 3. Systems *es.*

Boslet, L., Op. 31, *Ecce sacerdos magnus,* für 6st. gem. Chor mit Orgelbegleitung. Partitur 80 ₰, Stimmen zusammen 20 ₰. (1911.)

Leicht und wirkungsvoll, doch nichts Neues.

Dr. Szemethy, Geysa, Op. 8, *Antiphoniae Marianae,* für 4 Männerstimmen. Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 15 ₰. (1911.)

Die 4 marianischen Antiphonen sind hier im strengen, polyphonen, imitatorischen Stil vertont, Nr. 2 im *ton.* I., Nr. 4 im *ton.* VIII. Der genaueste Kontrapunktist wird nichts zu tadeln finden, sondern sich herzlich freuen über die präzise Anwendnng der Regeln für den 4st. Kontrapunkt.

Wiltberger, Aug., Op. 138, Lieder und Gesänge zu Ehren des heiligen Vinzenz von Paul, für 2 gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung. Heft 1: 6 deutsche Lieder, Heft 2: 6 lat. Gesänge. Jede Partitur 1 ℳ 20 ₰, jedes Stimmenheft à 15 ₰. (1911.)

Die Kompositionen sind mit den der Heiligen Schrift und dem Missale entnommenen Texten bei kirchlichen Festen zu Ehren des heiligen Vinzenz, besonders bei Einkleidungs-, Profeß- und Gelübdefesten gut verwendbar. Der erfahrene Komponist hat das Süßliche in der Melodie vermieden, ohne einer sanglichen Melodieführung Eintrag zu tun: in ernsten, leidenschaftslosen, ungezwungenen Bahnen bewegen sich Singstimmen und Orgelbegleitung. Den deutschen Liedern (4–6 Strophen) sind passende Vor- und Nachspiele beigefügt.

— — Op. 135, Kurze lat. Motetten, für 5st. gem. Chor (4 Stimmen und Bariton). Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 30 ₰. (1911.)

Als Einlagen bei Hochfesten werden diese schön gearbeiteten (11) Motetten neben Palestrinas und Hallers Werken, deren Tiefe sie allerdings nicht erreichen, für leistungsfähige Chöre eine willkommene Abwechslung bieten. Manche Partien sind von ergreifender Wirkung.

Beringer, Georg, Op. 23, Festkantate für 4st. gem. Chor und Orgelbegleitung (ad lib.). Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 15 ₰. (1911.)

Wir haben von älteren Meistern Festmotetten, Hymnen, Psalmen, um feierlichen Anlässen ein festliches, religiöses Gepräge zu geben, so von B. Klein, Mendelssohn, Schnabel, Spohr, Renner jun. (Op. 17. 1.) u. a. Die vorliegende Komposition — sei es ganz oder gekürzt — wird besonders Seminarchören um der Abwechslung willen eine willkommene Gabe sein. Tiefgründige Arbeit eignet ähnlichen Werken ja selten; es genügt, wenn sie Glanz sprühen und das Festfeuer der Begeisterung entzünden. Das tut diese Kantate. Der fugierte Schluß wird eine nachhaltige Wirkung erzeugen. Der Mittelsatz ist ein dringliches Flehen um Frieden und Segen. K. K.

Die „**Musikalische Rundschau**“ entfällt diesmal, da die vorliegende Doppelnummer 14 Tage vor dem Termin erscheint.

Aus der Redaktionsstube

H. Domkapellmeister Dr. Stehle, St. Gallen, dem von der Universität Freiburg (Schweiz) der Doktorgrad *honoris causa* verliehen wurde, die herzlichsten Glückwünsche! — **H. Chorregent A. in Neudeck** (Böhmen). Ihren Beitrag mit Dank erhalten; eine Entscheidung wegen des Abdruckes kann ich erst später treffen, zumal verschiedene Zuschriften mit Recht darauf hinweisen, daß die „*Credo*-Frage“ nicht zu einer „Gehalts-Frage“ ausarten dürfe. Frdl. Gruß! — **H. Lehrer L. in W.** Die Orgelbegleitung zur *Editio Vaticana* von Desmet-Depuydt (Verlag von H. Dessain, Mecheln) liegt der Redaktion bereits vor und wird in einem der nächsten Hefte besprochen werden. — **H. H. Geistl. Rat Fr. in S.** Die Meinung Ew. Hochw. werden wohl die meisten teilen; das Traurige an der Affäre ist nur, daß sie in den weitesten Kreisen des Cäcilienvereins bekannt geworden ist. Ergebensten Gruß! — **H. Dr. Sch. in Lbg.** Herr Dr. dürften sich täuschen. Palestrinas *Missa Papae Marcelli* ist schon unter Papst Julius III. komponiert worden und stammt aus der Zeit, als P. Kapellmeister an St. Peter war (wahrscheinlich aus dem Jahre 1555), wie uns die älteste Quelle für diese Messe, Kod. 18 des Liberianischen Musikarchivs in S. Maria Maggiore ausweist; erst 1567 wurde sie unter dem obigen Titel zur dankbaren Erinnerung an den Kardinal Marcello Cervino, den nachmaligen Papst Marcellus II., gedruckt. Die neueste Ausgabe, die ich auf dem Musikgelehrten-Kongreß in London als vorbildlich für unsere kirchenmusikalische Praxis zitierte, ist inzwischen erschienen; die Bearbeitung stammt aus der Feder Pet. Griesbachers. — Herzlichen Gruß und frohe Ferien! K. W.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg.**

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

44. Jahrg. ∴ **1911** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

10. Heft
Oktober.

Folgerungen aus der Chromatik des Chorals im ersten christlichen Jahrtausend

Von Dr. Joseph Gmelch-Eichstätt

Lange Zeit hatte man die Anschauung, daß der liturgische Gesang der katholischen Kirche durch alle Jahrhunderte diatonisch gewesen sei. Die Diatonik des Chorals galt geradezu als kirchenmusikalisches Dogma. In ihr erblickte man nicht nur die Eigenart und den Unterschied der liturgischen Tonweisen von anderen Gesangsgattungen, sondern auch deren Weihe und Würde. Die keusche Diatonik, die abgeklärte Ruhe der gregorianischen Melodien allein eigne sich für die Erhabenheit des katholischen Gotteshauses oder wenigstens mehr als die leidenschaftsvolle Chromatik und Enharmonik der antik heidnischen und modernen Musik.

Die Choralforschung der letzten Jahrzehnte hat diese Anschauungen in das Gebiet der Fabel verwiesen. Schon Jacobsthal führte in seinem Buch: „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche“ (Berlin 1897) den Nachweis, daß chromatische Tonstufen wie *fis*, *cis* und *a* in mittelalterlichen Choralgesängen keine Seltenheit sind. Wagner ist in seiner „Neumenkunde“ (Freiburg i. d. Schweiz 1905) auf Grund eines ausgedehnten Handschriftenstudiums zu dem Ergebnis gekommen, daß der Strophikus, der Salikus und ähnliche Zierfiguren vielfach mit kleineren Tonstufen als unseren Halbtonstufen ausgeführt wurden. Und Schreiber dieser Zeilen glaubt in seiner Schrift: „Die Viertelstonstufen im Meßtonale von Montpellier“ (Eichstätt 1911) den Beweis erbracht zu haben, daß solch kleinere Töne in mittelalterlichen Choralmelodien sogar als selbständige Tonstufen existierten und zwar in hoher Anzahl. Die Chromatik des Chorals im ersten christlichen Jahrtausend ist also erwiesene Tatsache.[1]) Welch wichtige Folgerungen ergeben sich daraus?

Die konstatierte Tatsache wirft vor allem ein helles Licht auf den Ursprung des Chorals. Man hat schon oft die Ansicht geäußert, der Choral sei eine Neuschöpfung des Urchristentums, ein selbständiges Gebilde inmitten der ihn umgebenden chromatischen und enharmonischen Musik der damaligen Zeit und habe keinerlei Berührungspunkte mit ihr. Der chromatische Charakter des mittelalterlichen Choralgesanges und der ebenfalls chromatische Charakter der außerchristlichen Musik erweisen das gerade Gegenteil. Beide sind, wenn nicht dasselbe, so doch innig miteinander verwandt. Wenn man bedenkt, daß die antik griechische Musik den Viertelston besaß, der Choral ebenfalls, daß die Urkirche mehr aus Heiden- als aus Judenchristen bestand, so möchte man an eine Beeinflussung des Chorals

[1]) Die Gründe, warum diese kleinen chromatischen Tonstufen wieder aus dem Choral verschwunden sind, vgl. in meiner Schrift: Die Viertelstonstufen etc. S. 72 ff.

Digitized by Google

nicht nur durch die synagogale Tonkunst, sondern auch und noch viel mehr durch die antik griechische Musik glauben. Hellenische Kunst und Kultur durchdrang die ganze damalige Welt, sie bestrahlte auch die Wege des ersten Christentums. Christliche Gotteshäuser erstanden auf den Ruinen heidnischer Tempel, die liturgische Gewandung entwickelte sich aus heidnischer Tracht. Es wäre unverständlich, wenn die Musik andere Wege gegangen wäre. Der Choral ist eben auch ein Kind seiner Zeit und seiner Umgebung. Diese Tatsache nimmt uns nichts von unserer Liebe und Verehrung zum liturgischen Gesang. Nicht die Form macht's, sondern der Geist! Wir singen das Lied: „O Haupt voll Blut und Wunden" mit Andacht und Begeisterung, auch wenn wir wissen, daß es ein mittelalterliches Minnelied war.

Man sage nicht, der Choral habe seine Wurzeln im christlichen Orient. Damit ist die Frage nach dem Ursprung des Chorals nur verschoben, nicht gelöst; denn Orient und Occident sind in den ersten christlichen Jahrhunderten so innig und einheitlich miteinander verbunden, daß von einem Unterschied beider nicht die Rede sein kann.

Eine weitere Folgerung aus der Chromatik des Chorals im ersten christlichen Jahrtausend bietet aktuelles Interesse. Bekanntlich haben bei der Pianischen Choralreform einige Forscher die Anschauung vertreten, die Wiederherstellung des gregorianischen Gesanges sei nur dann wissenschaftlich wertvoll, wenn sie nach archäologischen Gesichtspunkten vor sich gehe, das heißt, wenn sie die allerälteste Form des Chorals wieder lebendig mache. Die Verwirklichung dieses Bestrebens hätte wohl dem liturgischen Gesang den Todesstoß versetzt. Um den Choral in der „ältesten" Form zu bieten, hätten die offiziellen Gesangbücher jede neue Entdeckung in sich aufnehmen müssen, sodaß vielleicht in einem Jahrzehnt je nach dem Fortschritt der Choralforschung, einige Neuausgaben erforderlich gewesen wären. Die Konstatierung z. B., daß der Choral früher chromatisch war, durch die Existenz von Viertelstonstufen in hohem Grade chromatisch war, hätte nach den Grundsätzen der extremen Traditionalisten binnen kurzem schon eine Neuausgabe der *Editio Vaticana* notwendig gemacht. Wie weise hat Rom gehandelt, daß es solchen Plänen nicht zugänglich war!

Aus dem chromatischen Charakter des mittelalterlichen Choralgesanges ergibt sich endlich eine wichtige Konsequenz für die Kirchenmusik überhaupt. Man hat schon oft, besonders von autoritativer Seite, betont, ein für liturgische Zwecke komponiertes Tonstück entspreche um so mehr den Absichten der Kirche, je mehr es in seiner Ton- und Gefühlswelt dem Choral sich nähere. Da nun der liturgische Gesang, *κατ' ἐξοχήν* der Choral, in früheren Zeiten chromatisches Gepräge hatte, in den Viertelstonstufen als selbständigen Tonstufen sogar hochchromatisch war, darf die gesamte Kirchenmusik das Chroma in weitem Umfang benützen. Wir brauchen nicht strenger zu sein als das erste christliche Jahrtausend. Es wäre deshalb ein Unrecht und gegen den Geist der christlichen Tradition, liturgischen Kompositionen deshalb die Aufnahme in kirchenmusikalische Kataloge und den Eintritt in das Gotteshaus zu verweigern, weil sie zu chromatisch, zu modern sind. Kirchlich und chromatisch, kirchlich und modern sind auf kirchenmusikalischem Gebiete keine Gegensätze.

Digitized by Google

Das deutsche Kirchenlied[1])

Von J. Quadflieg-Elberfeld

In den Statuten des Cäcilienvereins heißt es an dritter Stelle: „Der Sorgfalt des Vereins obliegt die Pflege des Kirchenliedes in der Volkssprache." — Daß der Verein sich diese Pflege des Kirchenliedes von jeher sehr angelegen sein ließ, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden; es genüge, an Namen wie Kehrein, Bone, dann Meister, Bäumker, Mohr, Dreves, Piel, Singenberger u. a. zu erinnern, sowie der vielen neuen Diözesangesangbücher und der zugehörigen Orgelbücher zu gedenken. Ich gehe deshalb sofort zu meinem Thema über und möchte mich über folgende Punkte verbreiten: 1) Text, 2) Melodie, 3) Begleitung nebst Vor- und Nachspiel, 4) Vortrag, 5) Pflege, 6) Verwendung des Kirchenliedes und endlich: 7) die kommenden 25.

1. Text.

a) Das deutsche Kirchenlied soll seinem Texte nach den allgemeinen Anforderungen der Dichtkunst und den besonderen Anforderungen der religiösen Kunst in möglichst hohem Maße entsprechen. Die Kirchenlieder sollen also sein: dichterische Lieder mit fließenden Satzgebilden — nicht stümperhafte Reimereien mit gewundenen Satzrätseln; warme lyrische Poesien — nicht kalte gereimte Prosa; Ausdruck frommer Empfindungen und lebendig bewegter Gefühle — nicht dürre, durchsichtige Dogmen- und Moralpredigten; kraftvolle Dichtungen — nicht süßliche Schäferpoesien; volkstümliche Gedichte — nicht hochpathetische Oden; oder, wie Dreves sagt: „kernige, glaubensinnige Ergüsse zarter und doch gesunder Frömmigkeit — nicht nüchterne Reimereien und hohle Deklamationen josephinistischer Domherren und Nicolaischer Federfuchser."

ad a[2]) Daß in bezug auf den Text die größte Anzahl der in den verschiedenen Diözesangesangbüchern enthaltenen Lieder den angegebenen Forderungen entspricht, darf mit Genugtuung festgestellt werden; daß aber immer noch verschiedene Mängel sich zeigen, wer wollte es leugnen, wenn er auf Reimereien und Unebenheiten stößt, wie:

„Sä'n und Pflanzen hilft noch wenig,
Das Gedeihen gibt kein König;"

oder:

„Ich übergebe mich aufs neue (?!)
O du, mein Herr und Gott, an dich;"

oder:

„Der die Mutter mit dem lieben | (Pause!)
Sohn in solcher Not erblickt;"

oder:

„Unser Herz erweitert sich; (also Herzerweiterung!)
Denn es fühlt als Vater dich." (?!)

Ferner steht fest, daß noch manche Satzkonstruktionen vorkommen, denen es an Klarheit und Verständlichkeit gebricht. Wer schon in der Lage war, Kirchenlieder erklären zu müssen, wird dies bezeugen können.

b) Daß die Kirchenlieder keine Glaubensirrtümer, nichts Ketzerisches enthalten dürfen, ist selbstverständlich.

ad b) Und doch können kleine Unrichtigkeiten unterlaufen, wie z. B. in einem Liede aus Spees Trutznachtigall, wenn es statt wie im Orginale:

„Tu auf, tu auf, du schönes Blut,
Sich Gott zu dir will kehren!" (= wenden)

in der Bearbeitung heißt:

„Tu auf, tu auf, o Sünderherz,
Gott will zu dir einkehren!"

Das ist dann gleichermaßen sprachlich wie inhaltlich falsch; denn „einkehren" wird nicht mit „zu", sondern muß hier mit „bei" verbunden werden, dazu bekommt das Wort

[1]) Vortrag, gehalten auf der Frankfurter Konferenz (vgl. *Musica sacra* 1911, Nr. 2).

[2]) Zu den folgenden Ausführungen bemerkt der Referent, daß er bei der Knappheit der Zeit über einzelne Punkte nur kürzere Andeutungen geben konnte, die hier etwas ausführlicher geboten werden.

Digitized by Google

einkehren den Akzent auf der zweiten Silbe, und — „beim Sünderherzen einkehren", das will Gott eben nicht, wohl will er sich „zu ihm wenden" (= kehren).

c) Neben allem diesem ist es aber weiterhin nicht nur wünschenswert, sondern geradezu notwendig, daß eine einheitliche Fassung des Textes in allen Diözesangesangbüchern geboten werde. Dies gilt vor allem für den Kern der alten Lieder; aber auch für die besten neuen Lieder wäre es sehr wünschenswert. Es sollen aber Fassungen von originaler Schönheit und ursprünglichem Duft, nicht von verwässerter Umdichtung oder verschlimm-besserter Karikatur sein.

ad c) Vor mir liegen 6 Diözesangesangbücher und 6 Gesangbücher privater Herkunft. Stichproben haben ergeben, daß kein Lied zu finden war, dessen Text in allen Büchern genau, also Wort für Wort, übereingestimmt hätte. Neben vollständigen Umdichtungen, Kürzungen oder Erweiterungen in der Zahl der Strophen, Umstellungen von Strophen, fanden sich noch kleinere oder größere Änderungen, je nach den subjektiven Ansichten der Verfasser oder nach der Überlieferung. Bei manchen Liedern beginnen die Abweichungen schon mit der ersten Zeile. Da findet man statt der originalen Fassung (siehe oben!) folgende Änderungen:

1) Tu auf, tu auf, du edles Blut,
2) Tu auf, tu auf, o Sünderherz,
3) Tu auf, tu auf, du sündig Herz,
4) Tu auf, tu auf, betörtes Herz, und endlich gar:
5) Tu auf, tu auf, verirrtes Schaf (!?).

Die zweite Zeile desselben Liedes bietet folgende Abwechslung:

1) Gott will zu dir einkehren,
2) Gott will bei dir einkehren,
3) Gott will zu dir sich kehren,
4) Gott will sich zu dir kehren;

das gibt im ganzen $5 \times 4 = 20$ verschiedene Möglichkeiten in zwei Zeilen. Von den Fassungen der zweiten Zeile kann — in Verbindung mit der Melodie — nur die dritte als gut bezeichnet werden. — Bei einem andern trotz fast wertloser Melodie vielgesungenen Liede heißt die erste Zeile bald:

1) Heb' die Augen, das Gemüte; bald:
2) Heb' die Augen im Gemüte (?); bald:
3) Hebet Augen und Gemüte.

Bei dem schönen, mit Recht viel und allgemein gesungenen Liede „O Haupt voll Blut und Wunden" reicht die Übereinstimmung nur für Strophe 1, die Änderungen und Umstellungen setzen gleich bei der zweiten Strophe ein. Selbst in dem einfachen Liede „O selige Nacht" heißt es hier: „Du linderst die Schmerzen", dort: „Du lösest (?) die Schmerzen"; die 5. und 6. Strophe des Liedes aber findet man umgestellt. Bezüglich des guten alten Liedes: „Aus hartem Weh die Menschheit klagt" spottet Dreves betreffs dieser Uneinigkeit mit Recht: „Singt Münster, so hört der Vater ein Angstgeschrei; singt Köln, so hört er ein Klaggeschrei; singt Trier, so hört der dreimal Heilige den Ruf; — in Köln hört er die armen, lieben Kinder, in Münster die schwerbedrängten Kinder, Trier weiß an dieser Stelle mit Recht von keinerlei Kindern." Bei demselben Liede findet man die neunzeilige Strophe in eine achtzeilige verkürzt, so daß die letzte Zeile im Gesange (die Melodie hat 9 Zeilen) wiederholt werden muß, was bei einigen Strophen wenig Sinn gibt. — Und so geht's mehr oder weniger bei allen Liedern, wohin man nur schaut. Wer noch mehr erfahren will, lese Dreves': „Ein Wort zur Gesangbuchfrage." Eines der mir vorliegenden Gesangbücher bringt von fast allen Liedern (anscheinend grundsätzlich) nur 2, oder 3—4 Strophen: Das Lied „Aus hartem Weh" hat dort nur 2 von den 8 Strophen; das Lied „O Heiland, reiß die Himmel auf" nur 3 von den 7 Strophen; und so geht's mit wenigen Ausnahmen weiter; Dreves nennt das nicht Abkürzen, sondern mit Recht: „Abschlachten". — Kurz: die Übereinstimmung des Textes läßt allenthalben und bei allen Liedern mehr oder weniger oder gar alles zu wünschen übrig, und die wünschenswerte bezw. notwendige einheitliche Fassung dürfte nur auf autoritativem Wege, d. h. durch Vorschrift des Hochwürdigsten Episkopats, zu erreichen sein.

2. Melodie.

a) Die Melodien der deutschen Kirchenlieder sollen von künstlerischer Form und einheitlichem Bau, von ernster Art und kirchlichem Charakter sein. Melodischen Schwung, rhythmisches Ebenmaß, wirksame Steigerungen, wohlbegründete Modulationen müssen sie aufweisen. Alles Ariose, das Schnörkel- und Koloraturenhafte, das Sprunghafte und

Digitized by Google

Fanfarenmäßige ist vom Übel; ebensowenig ist aber anderseits der stramm-militärische Gleichschritt in lauter Viertelnoten ein sicheres Kriterium der Kirchlichkeit einer Melodie. Ein willkürliches Aneinanderreihen von Intervallen (bald auf-, bald abwärts) zu Melodiezeilen und dann ein Zusammensetzen der Zeilen zu einem Ganzen — mit Einfügung der einen oder anderen Modulation in eine nahe verwandte Tonart — gibt noch keine gute, kunstgerechte Kirchenliedsweise.[1])

ad a) Daß es erhabene, kraftvolle, ernste, herbe, traurige, wohlproportionierte Melodien gibt, wird wohl niemand bestreiten; es muß demnach zugegeben werden, daß es auch banale, saftlose, lustige, weichliche, sinnliche, unproportionierte Melodien gibt. Zu den Liedern, welche durch das Ariose,[2]) durch Schnörkel oder Koloraturen,[3]) (sparsam angewandte Achtel sind noch keine Schnörkel), durch Sprünge und Fanfaren[4]) (gebrochene Akkorde) oder durch eine Mischung dieser Elemente in ihrer Melodie „bunt und kraus" geworden sind, d. h. die ernste Art und den kirchlichen Charakter mehr oder weniger oder auch ganz vermissen lassen und deshalb zu beanstanden sind, zählen leider auch heute noch zahlreiche Repräsentanten[5]) aus allen kirchlichen Festkreisen und aus den verschiedensten Gesangbüchern. Und solche Lieder gehören sogar — leider, aber begreiflicherweise — zu den beliebtesten und meistgesungenen; Grund: weil sie so verhätschelt wurden und neuerdings mehr verhätschelt werden, als je. Fast kein Gesangbuch wagt es, sie vor die Türe zu setzen; ja einzelne Bücher haben für solche Lieder sogar ein Privatkabinettchen, „Anhang" genannt, oder sie ernüchtern die Melodien durch Entschnörkelung, oder sie geben eine *B*-Melodie bei, die aber meist, wie wiederum Dreves sagt, „ein unansehnliches Aschenputtel" ist, so daß er da mit Recht von einer „verfehlten Spekulation" spricht, und weiterhin sagt er dann: „Gegen unsere guten alten Lieder hat man zu Anfang des vorigen (18.) wie dieses (19.) Jahrhunderts solche Rücksicht nicht gekannt, als man jetzt (1883; und 1911 noch ebenso?) vielfach mit dem Schunde nehmen zu müssen glaubt;" und an anderer Stelle: „Wenn ja, so muß man hier, wenn anders man das kann,[6]) mutig zugreifen. Kein Eichbaum auf Gottes Erdboden hat so gute Wurzeln, als das Pflänzchen, das man „Zopf" nennt. Will man das ausrotten, so muß man einen tüchtigen Ruck tun; nur daran zupfen, ob es nicht etwa loslassen wolle, kann nur den Patienten unwirsch und ungebärdig machen."

b) Die dreiteilige Taktart ($^3/_4$-, $^6/_8$-Takt) ist noch keineswegs ein Kennzeichen oder ein Beweis für die Untauglichkeit oder Unkirchlichkeit einer Melodie. Auch auf den Vortrag allein kommt es nicht an, sondern hauptsächlich auf die rhythmische Seite der Melodie. Gibt diese der Melodie etwas Wiegendes, Walzerartiges oder etwas einförmig Hüpfendes und Hinkendes, dann dürfte das Lied zu verwerfen sein.

ad b) Daß gerade manche der schönsten,[7]) charaktervollsten, rhythmisch vorzüglichsten Lieder, Muster wahrer Kunstwerke, den Dreivierteltakt aufweisen, dafür seien nur einige Beispiele angeführt:

1) O Heiland, reiß die Himmel auf, 2) *Ave Maria, gratia plena,* 3) Tu auf, tu auf, o Sünderherz, 4) Heilige Namen, 5) Ave Maria zart, 6) Wunderschön prächtige, (*h e fis | g. fis e*), 7) Mein' Zuflucht alleine, 8) O Mensch gedenke.

Bedenklich, zum Teil fast unerträglich, wird der $^3/_4$-Takt in dem wiegenden „Erfreut euch, fromme Seelen", c | f e f | g f g | a . . | g. ‖, in dem hinkenden „Sieh, Vater, von dem höchsten Throne", | d | fis. g | a. h cis | d. cis h | h. a ‖, in dem gar lustigen „Maria, Maienkönigin", $\frac{3}{4}$ d | fis. e | d. fis | a. h | a. ‖; diese Beispiele mögen genügen.

c) Für gewöhnlich sei jedem Text nur eine Melodie und jeder Melodie nur ein Text zugewiesen; denn nur dann können beide wie aus einem Gusse und von gegenseitiger Adäquatheit des Ausdrucks sein.

ad c) R. Wagner legt in seinen Meistersingern dem Hans Sachs — gegenüber dem Bekmesser — die wichtigen Worte in den Mund: „Ist euch an der Weise (Melodie) nichts

---

[1]) An solchen zusammengeschusterten Melodien leiden unsere Gesangbüchern mit ihren 300—400 Liedern noch viel zu viel. *Nomina sunt odiosa.* Eine echte und rechte, d. h. charaktervolle und kunstgemäße Kirchenmelodie zu erfinden, halte ich für schwerer, als eine mehrstimmige Messe zu komponieren.

[2]) Gott, vor deinem Angesichte; Menschen, die ihr ward verloren.

[3]) Deinem Heiland, deinem Lehrer; Wir sind im wahren Christentum.

[4]) Teile der Lieder: Heiligste Nacht; Wunderschön prächtige; Heb' die Augen, das Gemüte.

[5]) Auf meiner nicht einmal vollständigen Liste stehen deren zirka zwei Dutzend, von denen die Worte des alten Corner gelten, daß sie „allzufrisch und etwas liederlich seien, denen weltlichen Reuter- oder Buhlenliedlein nit fast ungleich". [6]) Wir könnten's heutzutage schon.

[7]) Solcher schönsten Lieder weist mein Verzeichnis mehrere Dutzend auf, alte und neue.

Digitized by Google

gelegen? Mich dünkt, sollt passen Ton und Wort." Daß ein und derselbe Text zwei Melodien aufweist, kommt selten vor, es sei denn bei solchen Liedern, deren wertlose weil verschnörkelte Melodien einer „ernüchternden" Vereinfachung[1]) unterzogen, oder zu denen eine neue Melodie „erfunden" wurde. Viel Glück und Anklang haben derartige Vereinfachungen und Neubildungen noch selten gefunden. Das Volk bleibt bei der altgewohnten,[2]) lustig verbrämten Melodie. Manche Gesangbücher weisen ein und derselben Melodie eine ganze Reihe von Texten zu; da muß man zu dem Schlusse kommen, daß entweder die Texte oder die Melodien kein charakteristisches Gepräge, sondern nur eine allgemeine Physiognomie tragen; ist es da wohl möglich, daß Ton und Wort restlos passen? – Warum ist z. B. dem schon mehrmals erwähnten Liede „O Heiland, reiß die Himmel auf" in manchen Liederbüchern die „angestammte" Melodie genommen und ihm die Melodie eines andern Liedes („Herr, send' herab uns deinen Sohn" f a | c a f d | c b a) aufgepfropft, die mit dem neuen Texte gar keine gute Ehe eingeht? Warum zu den Liedern „Maria zu lieben", „O selige Nacht" u. a. eine neue Melodie „einführen" wollen, die um nichts kirchlicher als die bekannte, wohl aber viel steifer, unsanglicher und unkünstlerischer ist? Umgekehrt findet man zu andern Liedern wieder bessere Melodien, als die bisherigen waren, so z. B. bei „Zu Bethlehem geboren" (d | g a h a | g. fis) oder „Wunderschön prächtige" (h e fis | g. fis e) u. a. m. Gerade bei den charaktervollsten, besten, kunstgerechtesten Liedern herrscht die schönste Übereinstimmung zwischen Text und Melodie, zwischen Wort und Ton. Zu den Liedern, in welchen am auffallendsten Wort und Ton **nicht** zueinander passen, ja gänzlich divergieren, gehört das vielgeliebte, mit mehr Recht aber vielgelästerte Lied „Hier liegt vor deiner Majestät". Die Worte[3]) drücken das tiefe Schuldbewußtsein des Sünders und sein demütiges Flehen zu Gott um Erbarmen aus; die Melodie aber hat durch ihre etwas gespreizten, gebrochenen Akkorde und ihren hüpfenden Rhythmus einen mehr heiteren, ja lustigen Charakter und würde etwa einem Natur-, Marsch- oder auch Kommersliede nicht übel anstehen. Aber Text und Melodie **vereint** bilden ein ebenso sonderbares Paar, wie in dem bekannten Gleichnisse der Pharisäer (Melodie) und der Zöllner (Text). Die Melodie paßt zum Text, wie etwa die Melodie des *„Gaudeamus igitur"* zum Texte *„Requiem aeternam"*. Warum führt man, wenn schon der Text bleiben soll, nicht folgende von Töpler herrührende Melodie ein?

|: $\frac{4}{4}$ c | c d es es | f f g g | f es d d | c. 𝄽 :| g | g g as g | f f g g | b as g g | f f es g |

c h c d | es c d g | c d es d | c h c g | g f g es | f es d d | c. 𝄽 ||

Die Weise paßt zum Text und verstärkt den Charakter des Flehens einer schuldbeladenen Seele. — Facit: Auch mit der einheitlichen Fassung der Melodien steht es in den verschiedenen Diözesen und Gesangbüchern nicht zum besten, wenn sie auch nicht so variabel sind, wie der Text.

3. Begleitung nebst Vor- und Nachspiel.

a) Die Begleitung des Kirchenliedes, d. h. hier die harmonische Ausgestaltung und Umkleidung der Melodie, soll zum Charakter des Liedes passen. Eine Anhäufung von Harmonien (Akkorden) ist ebensosehr zu verwerfen, wie eine gar zu ärmliche Ausstattung. Die Begleitung sei ebensoweit entfernt von einer Musterkarte sämtlicher im Harmonielehrbuch vorkommenden Akkorde, wie von der primitiven Aneinanderreihung einfachster Dreiklangsharmonien. Der Baß sei nicht immer sprunghaft tätig, sondern befleißige sich durchweg einer ruhigeren Gangart. Den Mittelstimmen soll man etwas Besseres vergönnen, als nur Ausfüllsel, nur akkordisches Füllmaterial zu sein; sie können durch Vorhalte, Verzierungen, Durchgangs- und Nebennoten als belebendes Element dienen. Weniger gewandte Organisten sollen sich der Vorlage, wie sie ja wohl jede Diözese in einem besonderen „Orgelbuche" besitzt, bedienen; harmoniekundigen und gewandten Organisten aber soll man größere Freiheit gewähren in der harmonischen Fassung und der Ausdeutung besonders charakteristischer Textesstellen, sei es durch besondere Akkordwahl, durch eigenartige Stimmführung, durch weite oder enge Harmonie, o. a.

b) Die Ausführung der Orgelbegleitung sei betreffs des Zeitmaßes weder hastig noch schleppend, aber taktfest. Der Organist vermeide jede Störung beim Schleppen oder

[1]) Dreves nennt dies „das Fleisch von den Knochen schneiden und diese dem Volk vorsetzen".
[2]) Wer doch unserem Volke einmal eine anderthalb jahrhundertlange „Gewöhnung" an nur gute Lieder verschaffen könnte!
[3]) Die noch angehen mögen, obschon man „Herz und Augen nicht zu Gott und Altar erhöht, sondern erhebt"; aber wo bliebe da der Reim?

Digitized by Google

Detonieren der Gemeinde beim Gottesdienste; solchen Dingen muß auf andere Weise und zu anderer Zeit vorgebeugt werden. Die Begleitung werde zu gleicher Zeit mit dem Gesang abgesetzt, sowohl bei den Zeilenfermaten als beim Schluß. Den Pedalton allein noch anzuhalten, ist ebenso unkünstlerisch, als den ersten Melodieton vorher allein oder mit einer Vorschlagsnote anzuschlagen.

c) Der Registrierung ist eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Kinder- und Frauenstimmen verlangen eine andere Registrierung als Männerstimmen; die ganze singende Gemeinde bedingt kräftigeren Klang, als der Gesang beim Schulgottesdienste. Betreffs des Klangcharakters ist es notwendig, die kirchlichen Zeiten und den Inhalt der Lieder zu beachten. Advents-, Fasten- und Bußlieder bedingen eine andere Registerwahl, als die freudigen Weihnachts- und Osterlieder. Das volle Werk soll nur äußerst selten, etwa bei großen singenden Volksmassen zur Begleitung benutzt werden.

So soll die Begleitung den Volksgesang schmücken, stützen und leiten, nicht aber überladen, übertönen, oder gar ins Wanken bringen.

d) Das Vorspiel soll als Vorbereitung und Einleitung zum Liede, das Nachspiel als Ausklang dienen. Beide müssen daher in Ton- und Taktart dem Liede entsprechen. Nicht nur der künstlerischen Einheitlichkeit wegen, sondern auch aus praktischen Gründen ist es zu empfehlen, wenn nicht gar zu fordern, daß Vor- und Nachspiel ihre Themen der Liedmelodie entnehmen. Im Stärkegrad sollen Vor- und Nachspiel in der Regel schwächer gehalten werden, als die Begleitung; ausgenommen das größere, feierliche Nachspiel am Schlusse des Gottesdienstes nach dem letzten Liede.

4. Vortrag.

a) Der Vortrag, d. h. die Ausführung des kirchlichen Volksliedes sei, wenn auch von größter Sorgfalt und Exaktheit, so doch auch von natürlichster Einfachheit. Von den Regeln des Kunstgesanges sind vornehmlich verwendbar: gute Tonbildung, edle Vokalisation und deutliche Textaussprache; was darüber ist, dürfte für einen Massengesang vom Bösen sein; daher sind alle mehr kunstgemäßen, als natürlichen *crescendi* und *decrescendi, accelerandi* und *ritardandi* zu vermeiden. Der Stärkegrad halte sich auf einer mittleren Linie, gleich weit vom flüsternden *pianissimo,* wie vom gewalttätigen *fortissimo.* Nicht von den technischen Feinheiten eines ausgebildeten Kunstgesanges, auch nicht von einer landläufigen, meist doch nur trivialen Zweistimmigkeit nimmt das Kirchenlied seine Macht und Wirkung, sondern von der religiösen Begeisterung einer großen singenden Volksmenge.

b) Die betonten Taktzeiten sollen nicht besonders hervorgehoben und die unbetonten nicht zurückgedrängt werden; es sollen eben nicht Takte und Taktzeiten, sondern ganze Zeilen, musikalische Phrasen gesungen werden, die sich vielfach über zwei bis drei, ja vier Zeilen ausbreiten. Die Fermaten an den Enden der Liedzeilen, sowie die Pausen vor Beginn der neuen Zeilen seien nicht zu ausgedehnt; Pausen in der Mitte der Zeilen (z. B. Tauet, Himmel, [Pause] den Gerechten, u. a. m.) haben keinerlei Berechtigung.

c) Lieder, die im Takt geschrieben sind, sollen auch stramm im Takte gesungen werden; Choralmelodien sollen sich nach dem ihnen eigenen Rhythmus richten. — Eine Hauptsache beim Vortrag aber sei: Empfindung, Ausdruck, Gemüt, Stimmung, Gefühl — Seele.

5. Pflege.

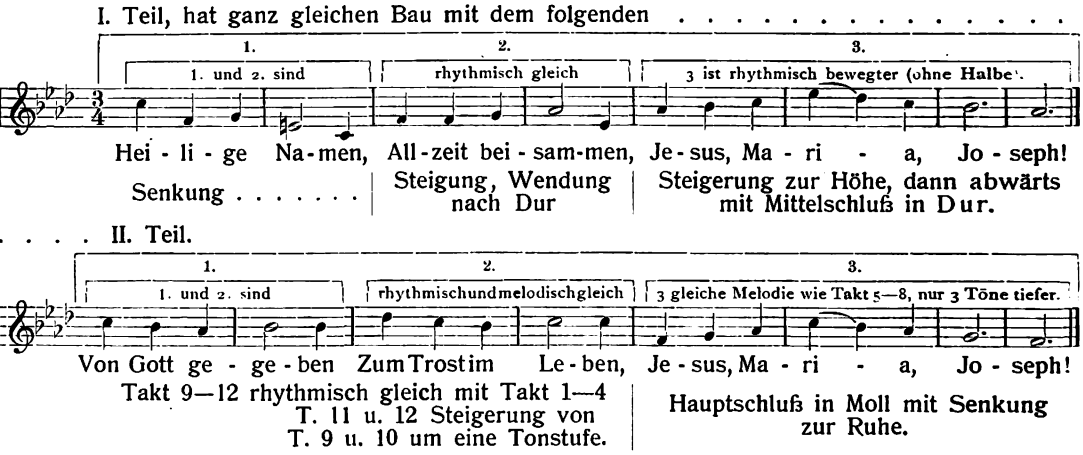
a) Die Hauptpflegestätte des Kirchenliedes ist und bleibt die Schule. Sie hat zu sorgen für das klare Verständnis des Textes, für die korrekte Ausführung und Einprägung der Melodie und für die praktische Verwendung beim Schulgottesdienste. Die Schule ist der Ort, den für alles Schöne empfänglichen Kinderherzen das kirchliche Volkslied lieb und wert zu machen, die Kinder zu befähigen und zu begeistern, daß sie schön und gern zum Lobe Gottes und seiner Heiligen, sowie zu eigener und anderer Erbauung ihre Stimmen erheben.

ad a) Da wäre bezüglich des Textes auf den Bau, die Gliederung, die dichterischen Schönheiten (schmückende Beiwörter, allegorische Bezeichnungen, Kontraste usw.) hinzuweisen, dichterische Bilder zu deuten, Namen zu erklären,[1]) der Zusammenhang des Liedes mit dem Kirchenjahr oder dem besonderen Feste, mit der biblischen Geschichte, mit den Lehren des Katechismus usw. herzustellen. Weiterhin wäre hier zu erwähnen, daß die von der Kgl. Regierung festgesetzte Anzahl von Liedern (wohl 20—25) sorgfältig

[1]) Z. B. bei dem oft erwähnten Liede „O Heiland, reiß die Himmel auf" folgende Benennungen bezw. Namen: Heiland; starker Held; König über Jakobs Haus; Blümlein; Trost der ganzen Welt; klare Sonn'; schöner Stern; dann: Himmelssaal; Jammertal; Elend; Vaterland.

Digitized by Google

ausgewählt (nur gute!) und zum unverlierbaren Eigentume eingeprägt werden soll. Zu mehrfacher Wiederholung können Religionsstunde, Gesangstunde, Schulgottesdienste und auch das tägliche Schulgebet benutzt werden. — Auch auf besondere Schönheiten der Melodie wäre hinzuweisen: auf einheitlichen Bau, Symmetrie, analoge Stellen melodischer und rhythmischer Natur, Verwendung von *Dur* und *Moll*, Steigerungen, Rückkehr zur Ruhe usw.; endlich bei den besten Liedern: Kongruenz (Adäquatheit) zwischen Melodie und Text. Daß die Kinder für solche Hinweise und Belehrungen empfänglich und dankbar sind, daß sie das Lied dann — besonders wenn der Lehrer imstande ist, es mustergültig vorzusingen — mit vollem textlichem und musikalischem Erfassen, also mit Empfindung und Ausdruck singen — ganz anders als bei mechanischem Einpauken — konnte ich oft genug beobachten. Nur ein Beispiel mit kurzen Hinweisen betreffs des Baues der Melodie:



b) Als weitere Pflegestätten kommen in Betracht: der Kirchenchor, die verschiedenen (katholischen) Vereine, die ganze Gemeinde. Mit ihnen wäre leicht zu bewerkstelligen: die Ausmerzung von Fehlern, die Wiederholung der bekannten Lieder vor jeder Festzeit, sowie die schulgemäße Einübung neuer Lieder. Daß auch die Lehrerseminare und die Kirchenmusikschulen zur besonderen Pflege des deutschen Kirchenliedes und die Bezirks- bezw. Dekanats- und Diözesanversammlungen des Cäcilienvereins zu Musteraufführungen berufen und verpflichtet sind, leuchtet ohne weiteres ein.

c) Von der Wichtigkeit des Organisten war schon die Rede; aber auch der Geistliche, besonders der Pfarrer, kann und soll sich die Sorge um das deutsche Kirchenlied angelegen sein lassen, sei es, daß er in einer Predigt ein Lied oder einen ganzen Festliederzyklus des weiteren behandelt, sei es durch kurze Vorträge in den Vereinen, sei es durch Ermöglichung von „Gemeindeproben".

6. Verwendung.

a) Wo das deutsche Kirchenlied nach den kirchlich-gesetzlichen Vorschriften verwendet werden darf, soll es geschehen, so während der stillen heiligen Messe, am Schlusse der lateinischen (liturgischen) Gottesdienste (Hochamt, Vesper, Komplet), vor der Predigt, bei der Aussetzung des Hochwürdigsten Gutes, in den Betstunden (des 13stündigen, ewigen, 40stündigen Gebetes), in den deutschen Andachten, bei Prozessionen und — für die Kinder besonders in der Schulmesse, abwechselnd mit Gebet. Welch ein weites, ausgedehntes Feld!

b) Deutsche Hochämter sollen, wo sie noch in Übung sind, mit Klugheit, Mäßigung und Geduld beseitigt werden. Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg. Die Domäne des gregorianischen Chorals: das Hochamt, die Vesper, die Komplet, die vielen liturgischen Zeremonien der Karwoche u. a., soll dem lateinischen Gesang, dem gregorianischen Choral, ungeschmälert verbleiben. Wo kein Choral herrscht, da liegt für das deutsche Kirchenlied die Gefahr nahe, zu verseichten und zu versumpfen.

c) Die vielfach zu findende Gepflogenheit, von jedem Liede nur eine oder höchstens zwei Strophen singen zu lassen und dann zu einem neuen Liede überzugehen, ist nicht zu billigen. Wenn ein Lied nicht gar zu umfangreich ist (und das sind die allerwenigsten), sollte sowohl beim Schul- als beim Sonntagsgottesdienste Gelegenheit genommen werden, das ganze Lied singen zu lassen; freilich wird dazu notwendig sein, daß Kinder und

Digitized by Google

Erwachsene das „Gesangbuch" mit zur Kirche bringen, eine Forderung, die so natürlich erscheint und doch so wenig befolgt wird. Sollte daran nicht die verderbliche „Einstrophenwirtschaft" mit schuld sein?

d) Wenn auch jedem katholischen Christen gewiß und prinzipiell das Recht zusteht, sich beim deutschen Kirchengesange zu beteiligen, so sollten doch die gesangsuntüchtigen und gesangsunkundigen Gläubigen freiwillig auf die Mitwirkung verzichten. Es sollten also die alten Leutchen nicht kreischen, die jungen nicht brüllen, die Mutierenden nicht krähen oder bei hohen Stellen die Melodie in Oktavformat mitbrummen oder gar eine zweite Stimme improvisieren; denn das alles tut der schönen und eindringlichen Wirkung des Gesanges Eintrag. Der Massengesang sei also die Summe der ausdrucksvollen Gesangstöne solcher Gläubigen, die singen können.

7. Die kommenden 25.

Der altbewährte Grundsatz *„non multa, sed multum"* steckt schon in der Zahl 25; er behielte auch noch Geltung, wenn aus den 25 Liedern deren 50 oder 100 würden; es soll aber nicht großer Reichtum, sondern gute Auswahl das beste Empfehlungsmittel sein. „Nur nichts Überflüssiges, nichts Mittelmäßiges, sondern Mustergültiges soll da aufgenommen werden, lauter kleine Kunstwerke, das Beste, das Praktischste, das Frömmste, das Ehrwürdigste soll da beieinanderstehen, so daß es einem leid tun müßte, auch nur eines dieser Lieder zu verlieren," so sagt Dreves. Ihm und dem Verfasser des Artikels „Zur Gesangbuchfrage" in Nr. 6 und 7 des „Gregoriusboten" 1910 (Nik. Settegast-Düsseldorf) stimme ich rückhaltlos bei.[1]) Angesichts einiger Vorschläge von verschiedenen Seiten, die auf ein seichtes Fahrwasser zusteuern, sei nochmals Dreves ins Feld geführt. Er schreibt: „Läßt man das Volk bei den Fleischtöpfen Ägyptens oder gar bei der Leibkost des verlorenen Sohnes, so kann man unmöglich erwarten, daß sich bei ihm der Geschmack an der gesunden Kost, z. B. des kirchlichen Chorals herausbilden werde." Dreves fordert „nur wahrhaft Wertvolles, und zwar nach beiden Seiten, nach Text und Melodie. Und da scheint es richtiger, lieber etwas zu streng, als zu nachgiebig zu sein"; und ich füge bei: „Angesichts des Reichtums an guten und schönen Liedern können wir uns das erlauben." Betreffs der kommenden 25 kann man demnach den Wunsch kaum unterdrücken:

„Landgraf, bleibe (oder werde) hart!"

Leitsätze.

1. Text. Das deutsche Kirchenlied soll seinem Texte nach den allgemeinen Anforderungen der Dichtkunst und den besonderen Anforderungen der religiösen Kunst in möglichst hohem Maße entsprechen. Die Kirchenlieder sollen also „kernige, glaubensinnige Ergüsse zarter und doch gesunder Frömmigkeit" (Dreves) sein und keine Glaubensirrtümer enthalten. — Eine einheitliche Fassung des Textes ist für die besten Lieder nicht nur wünschenswert, sondern geradezu notwendig.
2. Melodie. Die Melodien des deutschen Kirchenliedes sollen von künstlerischer Form und einheitlichem Bau, von ernster Art und kirchlichem Charakter sein. — Die dreiteilige Taktart ist keineswegs ein Kennzeichen oder ein Beweis für die Untauglichkeit oder Unkirchlichkeit einer Melodie. Wiegende, walzerartige, hüpfende und fanfarenartige Melodien jedoch sollten ausgemerzt werden. — Für gewöhnlich sei jedem Text nur eine Melodie und jeder Melodie nur ein Text zugewiesen. — Auch betreffs der

[1]) Ich kann es mir nicht versagen und glaube es der Wichtigkeit der Sache wegen den Lesern dieses Blattes und allen Interessenten schuldig zu sein, einen kurzen Auszug aus den Ausführungen Settegasts zu geben: zunächst führt er eine stattliche Reihe geradezu vernichtender Urteile sach- und fachkundiger Männer über „die deutsche Singmesse" an und fügt bei: „Und doch soll wegen der österreichischen Sachsengänger und sonstiger Eigenbrödler uns allen zugemutet werden, uns mit diesem Meßgesange wieder zu befreunden? Das ist wirklich ein etwas starker Tabak." Dann spricht er „von den unkirchlichen Liedern, mit denen trotz 40 Jahren Cäcilienverein noch nicht aufgeräumt sei, von lustigen, kommers- und marschmäßigen Liedern, die man neuerdings in der Kirche zu hören bekommt, von weltlichen, süßlichen, jeden kirchlichen Charakters entbehrenden Liedern, welche mit besonderer Vorliebe an Stellen gepflegt werden, wo man sonst nichts weniger als ein verwässertes Christentum predigt". Nachdem er dann eine Reihe guter Lieder angibt, sagt er: „Darüber wolle man sich doch klar werden: Wenn ein „Liederbuch" im Sinne der Protektoren der „deutschen Singmesse" wirklich zustande käme und zur Einführung gelangte, so würden die oben genannten und angedeuteten kirchlichen Gesänge, nachdem sie eben erst der Vergessenheit entrissen sind, bald der Vergessenheit auch wieder anheimfallen, und wir ständen genau wieder in bezug auf das deutsche Kirchenlied auf dem Standpunkte der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts." Das befürchte ich auch; darum füge ich bei: „Was jetzt bei den 25 versäumt wird, ist nie wieder gutzumachen. Die Verantwortung ist also recht schwer und weittragend."

Digitized by Google

Melodien, die mehr oder weniger differieren, ist für die Mehrzahl der Lieder, alter wie neuer, eine einheitliche Fassung ebenso nötig, wie möglich.

3. Begleitung, Vor- und Nachspiel. Die Begleitung der Kirchenlieder, d. h. hier die harmonische Ausgestaltung und Umkleidung der Melodie, soll zum Charakter des Liedes passen. Eine Anhäufung von Harmonien (Akkorden) ist ebensosehr zu verwerfen, wie eine gar zu ärmliche Ausstattung. — Die Ausführung der Orgelbegleitung sei betreffs des Zeitmaßes weder hastig noch schleppend, aber taktfest. Der Organist vermeide während des Gottesdienstes jede Störung beim Schleppen oder Detonieren der Gemeinde; er setze zu gleicher Zeit mit dem Gesange ab, ohne den Pedalton allein noch anzuhalten. — In der Registrierung berücksichtige der Organist die Art und die Menge der singenden Stimmen, wie auch die Größe des Raumes und beachte bezüglich des Klangcharakters die kirchlichen Zeiten und den Inhalt der Lieder. — Das volle Werk wird nur selten angebracht sein; denn die Begleitung soll den Volksgesang schmücken, stützen und leiten, nicht aber überladen, übertönen, oder gar ins Wanken bringen. — Das Vorspiel soll als Vorbereitung und Einleitung zum Liede, das Nachspiel als Ausklang dienen. Beide sollen in Tonart, Taktart und Bewegung dem Liede entsprechen, ihre Themenmotive vorzugsweise der Liedmelodie entnehmen und durchweg (mit bestimmten Ausnahmen) schwächer gehalten sein, als die Begleitung.

4. Vortrag. Der Vortrag, d. h. die Ausführung des kirchlichen Volksliedes sei, wenn auch von größter Sorgfalt und Exaktheit, so doch auch von natürlichster Einfachheit. Von den Regeln des Kunstgesanges sind vornehmlich verwendbar: gute Tonbildung, edle Vokalisation und deutliche Textaussprache. — Nicht von den technischen Feinheiten eines ausgebildeten Kunstgesanges nimmt das Kirchenlied seine Macht und Wirkung, sondern von der religiösen Begeisterung einer großen, singenden Volksmenge. — Die betonten Taktzeiten sollen nicht besonders hervorgehoben und die unbetonten nicht zurückgedrängt werden; es sollen eben nicht Takte und Taktzeiten, sondern ganze Zeilen, musikalische Phrasen gesungen werden. — Lieder, die im Takt geschrieben sind, sollen auch stramm im Takte gesungen werden; Choralmelodien sollen sich nach dem ihnen eigenen Rhythmus richten. Eine Hauptsache aber sei: Empfindung, Ausdruck, Gemüt, Stimmung, Gefühl — Seele.

5. Pflege. Die Hauptpflegestätte des Kirchenliedes ist und bleibt die Schule, sagen wir genauer: die Volksschule. Sie hat zu sorgen für das klare Verständnis des Textes, für die korrekte Ausführung und Einprägung der Melodie und für die praktische Verwendung beim Gottesdienste. — Weitere Pflegestätten sind: der Kirchenchor, die verschiedenen katholischen Vereine, die ganze Gemeinde, die Lehrerseminare, die Kirchenmusikschulen, die Dekanats- und Diözesanversammlungen des Cäcilienvereins. — Der Geistliche, besonders der Pfarrer, trägt zur Pflege des Kirchenliedes bei durch Predigten, Vereinsvorträge und durch Ermöglichung von „Gemeindeproben".

6. Verwendung. Wo das deutsche Kirchenlied nach den kirchlich-gesetzlichen Vorschriften verwendet werden darf, soll es geschehen. — Deutsche Hochämter sollen, wo sie noch in Übung sind, mit Klugheit, Mäßigung und Geduld beseitigt werden. — Die Gepflogenheit, von jedem Liede nur eine oder höchstens zwei Strophen singen zu lassen, ist nicht zu billigen; auch die weiteren Strophen, bezw. sämtliche Strophen sollen gelegentlich zu ihrem Rechte kommen. — Die gesangsuntüchtigen und gesangsunkundigen Gläubigen sollten freiwillig auf die Mitwirkung verzichten; es sollten also nur die singen, die singen können.

7. Die kommenden 25. Nicht großer Reichtum, sondern gute Auswahl soll ihr bestes Empfehlungsmittel sein. „Nur nichts Überflüssiges, nichts Mittelmäßiges, sondern Mustergültiges soll da aufgenommen werden, lauter kleine Kunstwerke, das Beste, das Praktischste, das Ehrwürdigste soll da beieinanderstehen, so daß es einem leid tun müßte, auch nur eines dieser Lieder zu verlieren," also „nur wahrhaft Wertvolles, und zwar nach beiden Seiten, nach Text und Melodie". (Dreves.)

Digitized by Google

Nachklänge zur XX. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins in Innsbruck

Von Dr. Hugo Löbmann-Leipzig

Tage der Arbeit sollen es werden, so sagte der verdienstvolle H. H. Generalpräses, Prof. Dr. Müller, Tage ernster Arbeit sind sie geworden für die Leitung wie für die Versammlung, für Ausübende wie für die Zuhörer.

Es ist ein erhebender Gedanke, einer Veranstaltung beiwohnen zu können, wo berufene Führer und führende Geister sich zusammenfinden aus nah und fern, um weiterhin das Menschenmögliche zu leisten für das fernere Blühen und Gedeihen der katholischen Kirchenmusik.

In zwei Brennpunkten des geistigen Lebens verdichtete sich das Gewoge jener inhaltreichen Tage: in den geschlossenen Versammlungen und in den kirchenmusikalischen Darbietungen. Beide Arbeitsgebiete ergänzten einander in glücklichster Weise, so daß die Versammlung theoretisch zu erörtern Gelegenheit bot, wozu die Kirchenaufführung praktische Belege geliefert.

Wir wollen hier nur den Eindruck wiedergeben, den insbesondere die musikalischen Darbietungen auf uns gemacht haben.

1. Das Programm überraschte durch seinen großen Umfang von 32 Nummern an sechs halben Tagen. Hiezu kamen noch die Choraufführungen an der öffentlichen Festversammlung. Daß die musikalische Körperschaft mit wenig Ausnahme dieses Riesenprogramm kraftvoll bewältigte (3 Messen, 2 Litaneien, 1 Requiem mit vollständiger *Dies irae,* 11 Verse aus dem Bußpsalm von Lassus und all die anderen Werke), zeugt von eiserner Stimmenbeschaffenheit und einer rückhaltlos anzuerkennenden Hingabe des freiwillig tätigen Singchores, auf den Innsbruck stolz sein kann.

Aufgefallen war wohl den meisten Teilnehmern die Beschränkung der modernen, zeitgenössischen Komponisten auf Tiroler Meister, wodurch die Aufführung für den „Allgemeinen" Cäcilienverein eine für uns zu weitgehende Lokalfärbung erhielt. Ob Greith auch ein Sohn der Tiroler Berge ist, können wir zurzeit nicht feststellen.[1]) Aus Gründen unabtragbarer Dankesschuld durfte wenigstens ein Witt nicht fehlen. Und wie leicht wäre ein Gedenken für unseren hochverdienten Dr. Haberl möglich gewesen, wenn man ein einziges Marienlied für Männerchor aus der von ihm herausgegebenen Sammlung mit aufs Programm gesetzt hätte, ganz abgesehen davon, daß kein einziges Vortragsstück von einem der Regensburger Meister (Haller, Griesbacher, Engelhart u. a.) aufgenommen war. Es machte daher fast den Eindruck, als ob eine Tagung der österreichischen Diözesan-Cäcilienvereine stattfände, und doch war es eine Generalversammlung. Wir halten eine Betonung des Tiroler Nationalcharakters für durchaus berechtigt und künstlerisch interessant, aber der weitreichende Ausschluß bewährter außertirolerischer Künstler läßt sich begreifen — aber wohl schwer rechtfertigen. — Wir kommen

2. zum Choralgesange. Es war ein glücklicher Gedanke, einen Choralkursus mit dem Cäcilientage zu verbinden. So sollte es immer sein. In diesen Tagen eines gesteigerten Interesses schmelzen alte Vorurteile, und man muß das Eisen schmieden, solange es warm ist. Als H. H. Domkapellmeister Victori-Straßburg die Leitung des Choralkursus, bezw. die Einübung der Gesänge in die Hand nahm, kam Leben und Schwung in die Sache, zur Freude der zahlreichen Kursteilnehmer. Man hatte damit einen Kursleiter, der die erste und notwendigste Vorbedingung zu einem Singlehrer besitzt: eine schöne, wohlgebildete Stimme. Geläuterter Geschmack und feurige Begeisterung brachten es in wenigen Halbtagen dahin, daß die an 200 Sänger zählende Schar fließend und mit stimmlichem Wohllaute den zarten Wellenlinien des reich sich rankenden „neuen" Chorals zu folgen imstande war. Wir legen besonderen Wert auf diese Feststellung, da ein Blatt in Linz

[1]) Karl Greith ist ein geborner Schweizer. Die Redaktion.

Digitized by Google

sichtlich bemüht war, den Anteil dieses gar eifrig tätigen Herrn am Gelingen des Ganzen mit „außerreichsdeutscher Elle“ zu messen. Unsere aufrichtige Anerkennung hindert uns aber nicht, den Wunsch auszusprechen, daß der Choral etwas rascher genommen und das drohende Einerlei bei vorherrschender Mattigkeit in der Tongebung noch weiter zurückgewiesen werde, als es geschah. — Aber man vergesse nicht, daß die Vielgestaltigkeit der Choralmelodien gerade bei ihrer Anlehnung an die im Gehör sitzende *Medicaea* den Vortrag wesentlich erschwert. Und was die bemängelte Stimmschwäche anbelangt, so gestehen wir, daß wir ein Weniger in der Stimmkraft eher erträglich finden als ein rauhes, ungeebnetes stimmliches Durchdrücken der Sänger, das feinsinnigere Zuhörer gerade uns Deutschen zum Vorwurfe von jeher gemacht haben. Wir stehen nicht an zu erklären: H. H. Victori befindet sich in betreff der Stimmbildung durchaus auf dem rechten Wege; nur die weiche, leisere Tongebung führt zum schönen, ausdrucksvollen, schönstarken Gesange. — Was

3. die Wiedergabe der deutschen einstimmigen Volksgesänge unter diskreter Leitung des H. H. Generalpräses anbelangt, so wäre nur noch zu wünschen gewesen, daß die stimmhaften Laute *(m, n, l, r, s, w, ng)* etwas nachdrücklicher eingefordert worden wären. Auch die Mundweite der Sänger bei Bildung der Vokale ließ noch etwas zu wünschen übrig. Aber es war ja das Hauptbestreben des Leiters, den religiösen Festcharakter, den stimmlichen Grundzug des Liedganzen erfassen zu lassen, und das war dem feinsinnigen Führer geglückt. Wir kommen zu sprechen:

4. auf die stimmliche Schulung des Festchors an der St. Jakobskirche in Innsbruck. Das Stimmenmaterial ist bis auf einige Sopranstimmen, die zu angestrengt klangen, ein vorzügliches. Man wird solche helle, frische, unverwüstliche, glanzvolle Stimmen in solcher Zahl und Güte in Norddeutschland so leicht nicht finden. Italiens sonnige Nähe winkt. Es war eine Freude, diesem Jubeln und Jauchzen zuzuhören und manch einer staunte, der da hörte, wie der herrliche Chor mit vollen Händen und Herzen sein Bestes gab, was er hatte. Den ersten Preis trugen die Tenöre davon. Mancher Stadtkirchenchor im „Reiche“ wäre herzlich froh, wenn er nur einen oder zwei solcher Tenöre sein eigen nennen könnte. — Trotz dieses Zugeständnisses halten wir das Stärkeverhältnis der 4 Chorstimmen: Sopran 18, Alt 16, Tenor 12, Bässe 14 für nicht günstig einer stimmlichen Verschmelzung. Man rechnet sonst mindestens auf drei Soprane einen Alt, und besetzt in Altstärke die Männerstimmen. Es wäre dem Chor von Vorteil gewesen, wenn für den Dirigenten die im vorigen Jahrgang der *Musica sacra* veröffentlichten Erfahrungen eines Witt eingehendere Beachtung gefunden hätten. Die Folgen traten auch fühlbar zutage: dem Soprane fehlte an den *Forte*-Stellen die siegreiche Kraft, wie wir sie kennen an mit Sopranen gut besetzten Chören und im *Piano* das weiche, tragende Schweben. Insbesondere bei den Chören ohne Begleitung drängten die Herren stimmlich die Damen in den unverdienten Hintergrund. Es blieb ein Nebeneinander der Stimmen.

Außerdem war es ein Grundfehler, daß man die Chorsätze der Alten fast durchweg im *Forte* singen ließ. Wir haben schwächer besetzte Chöre mit weniger stimmlicher Beanlagung schon diese Art Sachen besser vortragen hören. Vor allem aber leisten die Singchöre der Thomaskirche zu Leipzig und des Berliner Domchores hierin Mustergültiges, ganz zu schweigen von dem unvergleichlichen Regensburger Domchore. Diese ungeebnete Wiedergabe der Alten bildet das stärkste Beweisstück gegen die Vorherrschaft der instrumentierten Vokalmusik.

Was wir und mit uns sehr viele am Chore dauernd vermißten, war das *Piano*, war insbesondere das *Pianissimo*. An vier oder fünf Binnen-Schlüssen wurde ein ganz schöner Ansatz dazu gemacht; aber man hatte das Gefühl, als bemühten sich Sänger und Dirigent, daß sie bald über diese schattige, „freudlose“ Stelle hinwegkämen. Bei dieser Gelegenheit überkam uns die Sehnsucht nach dem Regensburger Domchor. Hier ist der Punkt, wo der Innsbrucker Chor zu einer notwendigen stimmlichen Weiterbildung einsetzen muß. Die Gerechtigkeit gebietet hinzuzufügen, daß der Chor an diesem Mangel zum Teil entschuldbar ist: die Vorherrschaft der mit Orchester begleiteten Gesangsmusik treibt zur Stimmen-Ausdruckslosigkeit. Sobald Orchester zu Singstimmen tritt, setzt der

Digitized by Google

stimmliche Kampf ums Dasein ein. Das Musizieren wird zum Miteinanderstreiten, zum „Konzertieren", und der stimmliche Aufruhr ist fertig. — Aus diesen Gründen der Stimmenbildung heraus wünschten wir leise, daß der Chor einmal den Versuch wage, mindestens jeden ersten Sonntag im Monat *a capella*-Gesang beim Gottesdienste zu pflegen. Es käme der absoluten Tonbildung zugute. Daß der Chor wohl imstande ist, sich stimmlich zu verinnerlichen, bewies der am besten gelungene *a capella*-Satz von Mitterer: *„Tenebrae factae sunt"*.

5. Die Leitung des Gesamtchores, also auch des Orchesters, lag in den tüchtigen Händen eines musikalisch gesund empfindenden, tonfreudigen Musikers, des Herrn Chordirektors Lambert Streiter, und seine Aufnahme ins Referentenkollegium bedeutet für ihn eine ihm von allen Teilnehmern aufrichtig gegönnte Ehre. — Aber gerade, weil der meisterhafte Dirigent so ausgesprochene musikalische Werte verriet, fiel es uns doppelt auf, daß er die Streicher seines trefflich geschulten Orchesters immer „die erste Violine" spielen ließ. Man entschuldigte dies mancherseits damit, daß die *Primo*-Geiger dem Ganzen den rechten Halt zu geben hätten. Uns schien es aber nicht, als ob die Soprane einer Anführung durch die Geigen bedurft hätten. Im Gegenteil, was die Chorstimmen in der Treffsicherheit leisteten, war höchster Anerkennung wert. Als am Ausklang der Festtage das Requiem von Goller mit 7 Blasstimmen erklang, da empfanden wir es als eine Art innerer Befreiung, einmal die aufdringlichen *Primo*-Geiger los zu sein. Wie schön haben die braven Sieben geblasen. Sie gereichten jeder Hofoper zur Zierde. Wir müssen aufrichtig gestehen, sie haben nicht selten weicher, inniger, seelenvoller geblasen, als der Chor gesungen. Es mußte die letzten zwei Tage doch eine immerhin merkbare Ermüdung der Singstimmen niedergekämpft werden. Wir wollen aber einen guten Teil davon setzen auf die stechende Hitze, die kaum Halt vor den Kirchentüren machte.

Der gute Eindruck des Chores, besonders in bezug auf die Bläser wurde für uns merklich herabgedrückt durch die Beobachtung, daß die Instrumentalisten — glücklicherweise nur zu einem Teile — sich früher entfernten, als der Gottesdienst zu Ende war. Dadurch wird der Glaube genährt, als dienten sie dem Chore nur, und insoweit als sie bezahlt werden. Der Unterschied zwischen Künstler und katholischem Christen sollte nicht so grell in die Erscheinung treten, sie fallen unserer Meinung nach für ein Mitglied eines katholischen Kirchenchores in eins zusammen.

6. Von künstlerischem Geiste durchweht war das Spiel auf der großen Orgel, besonders die Begleitung der Choralgesänge durch Herrn Prof. Springer-Klosterneuburg. Seine Harmonisierung des Chorals brachte das Schwere fertig, daß Gesang und Begleitung zu einer tonpsychologischen Einheit sich verbanden. Hochinteressant waren die Schlüsse in ihrer Eigenart und Reichhaltigkeit. Er ließ das Gesetz, wonach die Oberdominante allein erst die volle Befriedigung des Schlusses erzeuge, mit Recht außer acht, und ließ die Oberdominante in Moll als vollwertige Vertretung der Durdominante gelten, ein Verfahren, dem Hugo Riemann schon lange das Wort geredet hat.

Von besonderem Interesse war es, daß auf dem Programme vermerkt war, welche Orgelspiele als freie Improvisationen zu gelten hätten. Dadurch wurde die Aufmerksamkeit auf die Darbietung dieses schwierigsten Problems aller Organistenkunst — auf das freie Phantasieren — gelenkt. Wir anerkennen die Gewandtheit der Darstellung und den Reichtum der musikalischen Einfälle. Aber es war uns zuviel Impressionismus, wir vermißten die scharfe Zeichnung der alten Meisterschule nach dem System „der Kunst der Fuge". Zudem hatte der Organist stark zu kämpfen mit Heulern des Instrumentes. Auch vermißten wir eine genügende Anzahl von Konzertregistern. Der nach Farben suchende Organist war zu sehr auf ein und dieselben Stimmen angewiesen und der pfeifende Vierfuß stand in zu starkem Gegensatz zum folgenden Gesangsmotiv, das er andeuten wollte.

Die Harmonieabschlüsse bei den Responsorien zur Präfation auf Dur erschienen uns weniger gut als auf der parallelen Molltonart (statt *C*-dur *F*-dur, besser *C*-dur *D*-moll), weil das folgende *B* des Gesanges dann als kleine Oberterz mehr in die Tonart des folgenden Gesanges paßt, als wenn das gesungene *B* nach *C*-dur eintritt und als kleine Septime weichlich, weltlich wirkt. — Auch empfehlen wir nicht zur Nachahmung, das

Digitized by Google

Amen zu harmonisieren mit dem Quartsext als Anfangsakkord. Ebenso fanden Einleitungen nach der Intonation des *Gloria* statt, worauf noch eine Einleitung durch das Orchester folgte. Ein Blick in die Partitur hätte den Organisten überzeugt, daß er für den Anfang entbehrlich war. — Auch machte es an einigen Stellen den Eindruck, als ob der Organist sich nicht gehörig mit den Registern vertraut gemacht hätte, einige Stöße der Orgeltrompete wirkten nicht im gewollten Sinne des Festprogramms. — Während des Chorals: „Christi Mutter" und „O Haupt voll Blut und Wunden" fand mitten im Liede Registerwechsel statt. Wir empfanden dies als eine Störung des Eindrucks, Registerwechsel bei entsprechendem Textwechsel — etwa bei der Wiederkehr — macht sich sehr gut. Aber hier paßte er weniger gut ins Ganze. Ebenso hätten manche Zuhörer beim Orgelvortrag am Dienstag abend in der Festhalle gern auf das arg verstimmte streichende Register verzichtet, das man ziemlich oft zu hören bekam. Es sind das alles Kleinigkeiten. Aber auf einer Generalversammlung gewinnt alles eine besondere Bedeutung. Und Kleinigkeiten sind Abzüge von der Vollkommenheit.

Alles in allem wurde, wie wir gesehen haben, ernste Arbeit geboten. Jede ernste Arbeit nötigt Hochachtung ab. Wir zollen sie denen, die als produktive und reproduzierende Künstler zum Gelingen der Festtage beigetragen haben, aus vollem, dankbarem Herzen.

Die Versammlungen standen unter der zielbewußten, sicheren Leitung des H. H. Generalpräses, Professors Dr. Hermann Müller. Eine Wendung soll sich vollziehen. Mehr mit der Kelle als mit dem Schwerte in der Hand wollen wir uns beteiligen am Ausbau der Ziele des Vereins. So sagte der Führer selbst. Der Katalog soll mit freierem Geiste verwaltet und die Zahl der bisher Außengestellten nach Möglichkeit verringert werden. Die Frage nach der Stellung der instrumentierten kirchlichen Gesangsmusik und die Stellung zu den Klassikern und ihren kirchlichen Tonwerken soll eingehend erörtert werden nach der in Innsbruck erfolgten Aussprache. Dem allgemein laut gewordenen Wunsche nach Verinnerlichung und Erhöhung der Kunstwerte in den neuzeitlichen Kompositionen soll nach Möglichkeit Rechnung getragen werden. Wie man sieht: überall ein Aufsteigen zu neuen Zielen, zu höheren Zwecken. Arbeite jeder mit zu seinem Teile an der Verwirklichung der in Innsbruck aufs neue aufgestellten Ideale der wahren *Musica sacra.*

Die schlummernden Weisen

In ew'gen Worten schlummern Melodien
Und harren ihres Weckers schwer gebunden
Und harren ihres Auferstehungstags
Und ihrer wunderbaren Lebensstunden.
Bis einer Seele Strömen sie erfaßt,
Daß sie sich starken Tönewogen einen,
Bis aus der Stummheit jubelnd tritt das Lied
Und Gottes Lichter dunkles Wort durchscheinen. M. Herbert

Digitized by Google

Abbate Fortunato Santini und seine Bibliothek

Von Max Paul Killing-Münster i. W.

Neben dem unvergeßlichen Kanonikus Dr. Proske in Regensburg war es hauptsächlich Abbate Santini in Rom, der durch Anlage einer Sammlung von Werken der altklassischen Polyphonie für die Wiederbelebung der alten Meister und so für einen allmählichen Umschwung auf dem gesamten Gebiete der Kirchenmusik eintrat. Zwar hat Santini mit seiner Bibliothek, die der kunstsinnige Bischof G. Müller von Münster um 4000 Taler aus eigenen Mitteln für seine Diözese erwarb, nicht die Berühmtheit erlangt, wie Proske und seine Sammlung;[1]) zwar können wir Santini nicht den Ehrennamen eines *„ristauratore dell' antica musica"* geben, wie Proske allgemein als Reformator der Kirchenmusik anerkannt wird, allein die Schuld liegt nicht an Santini, sondern an den italienischen Verhältnissen, wo jede Kirchenmusik noch immer mit einem Symphoniesatz anfing und schloß, und erst allmählich das Verständnis für die wahre Kirchenmusik wieder aufging und wuchs. Trotzdem dürfte es nicht ganz uninteressant sein, auf das Leben und die Tätigkeit dieses eifrigen Forschers im folgenden einzugehen.

Fortunato Santini erblickte am 5. Januar 1778 zu Rom[2]) das Licht der Welt und empfing in der Kapelle *Sant' Angelo* in Pescaria die Taufe.[3]) Einer fröhlichen und heiteren Jugend sollte sich der Knabe nicht erfreuen, denn schon „wenige Tage nach seiner Geburt" schloß sein Vater seine Augen zum ewigen Schlummer. Das Waisenhaus ersetzte Fortunato das Vaterhaus. Aber dieser Umstand wurde für den talentierten Knaben, der für Musik schon früh große Anlagen und Fähigkeiten an den Tag legte, von großer Bedeutung. War doch, wie Pietro Alfieri sagt, zu dieser Zeit Jannaconi *„Maestro nella casa degli Orfani"*. Und Jannaconi war es, der den ersten Wissensdurst des begierigen Knaben stillte, der ihm, der mit jungen, heißen Augen sehnsuchtsvoll hinaufblickte zum Reiche der Töne, die Pforten dieses Paradieses aufschloß. Mit Fleiß, mit Ernst, mit unermüdlicher Ausdauer muß Fortunato gelernt und geschafft haben. Sonst hätte ihn ein Mann wie Jannaconi nicht, als er schon das Waisenhaus mit dem Kolleg Salviati vertauscht, weiter unterrichtet, dazu, wie Fétis sagt, unentgeltlich. Allein die musikalischen Arbeiten mußten eine Zeitlang ruhen. Drei Jahre hindurch — von 1789 bis 1801 — widmete sich Santini ausschließlich theologischen und philosophischen Studien und wurde dann im Alter von 23 Jahren zum Priester geweiht. Nun hatte er außerhalb seiner Amtsgeschäfte Muße genug, um sich ganz dem Studium der geliebten Musik hingeben zu können. Durch Jannaconi und Giovanni Guidi, bei dem er sich im Orgelspiele übte und vervollkommnete, wurde er von vornherein auf die römische Schule gewiesen.

Jannaconi nämlich, „einer der wenigen Meister, welche noch dem Palestrinastil Bewunderung und Studium entgegenbrachten",[4]) war einer der letzten, aber

---

[1]) Vgl. Weinmann, „Die Proskesche Musikbibliothek in Regensburg" in der Liliencron-Festschrift. Überreicht von Vertretern Deutscher Musikwissenschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1910, S. 387 ff.

[2]) Stassoff, *L'abbé Santini et sa collection musicale à Rome. Florence 1854.* S. 8.

[3]) Fétis, *Biogr. univers. VIII* S. 394 f.

[4]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch; 9. Jahrgang, Regensburg 1894, S. 79.

Digitized by Google

auch einer der strengsten Vertreter der Traditionen der römischen Schule. Im Jahre 1741 zu Rom geboren, wurde er durch ein enges Freundschaftsverhältnis zu Pisari mit der römischen Schule und hauptsächlich mit Palestrina vertraut. Pisari beaufsichtigte und verbesserte die Arbeiten Jannaconis, wenn er die Werke Palestrinas, Naninis, Allegris, Benevolis, überhaupt die Hauptvertreter des Palestrinastils spartierte. Durch dieses energische Studium der alten *musica sacra* brachte er es so weit, daß er, als Nicola Antonio Zingarelli im Jahre 1811 den 1804 übernommenen Posten eines Kapellmeisters an der Peterskirche zu Rom mit der Leitung des Konservatoriums zu Neapel vertauschte, zu dessen Nachfolger ernannt wurde. In dieser Stellung, die er bis zu seinem Tode bekleidete, war er nur darauf bedacht, in seinen Kompositionen, von denen allein die Santinische Bibliothek in Münster über 150 besitzt, den Stil der römischen Schule mit Sicherheit und viel Geschmack zu bringen. Daß Jannaconi als vorzüglicher Kirchenmusiker anerkannt wurde, geht auch daraus hervor, daß Baini, der schon mit 20 Jahren in die päpstliche Kapelle aufgenommen war, noch 7 Jahre später bei ihm Unterricht im Kontrapunkt nahm.

Wenden wir uns nun dem anderen Lehrer Santinis, Giovanni Guidi zu. Über diesen Mann, der ja für Santinis Kunstrichtung bei weitem nicht die Bedeutung hatte, wie Jannaconi, mag es genügen, wenn wir zwei Urteile hören. Proske beschreibt ihn in seinen Tagebüchern als „würdigen Kapellmeister einer höchst unwürdigen Kapelle“ [1]) und Kandler sagt: „Einsichtsvoll und strenge entfernt er sich nicht haarbreit von der Sitte des Meisters.“ Und weiter nennt er ihn „ein Vorbild des reinen, beharrlichen, unbestechlichen Fleißes“.

Wo also nun der junge Santini „einen der wenigen Meister, welche noch dem Palestrinastil Bewunderung und Studium entgegenbrachten“ und einen Mann, „der sich nicht haarbreit von der Sitte des Meisters entfernt“, der zugleich „ein Vorbild des reinen, beharrlichen, unbestechlichen Fleißes“ war, zu Lehrern hatte, nimmt es uns nicht Wunder, wenn er begann, sich immer genauer, immer tiefer mit den Werken der römischen Schule zu befassen, um einerseits diese immer mehr kennen zu lernen, andererseits aber auch, um in eigenen Kompositionen diesen nachzufolgen. Vielleicht hat sich Santini bei diesen ernsten Studien, wie Baini und etwas später auch Alfieri, mit Partiturabschreiben der Meister des 16. Jahrhunderts beschäftigt. Und das ist leicht zu begreifen, denn häufig schreiben Musikschüler, die es mit sich und der Kunst wirklich ernst meinen, nicht nur Musterbeispiele, sondern auch ganze Partituren der Klassiker ab. Finden wir doch bei Beethoven, wie er aus Albrechtsbergers „Gründliche Anweisung zur Komposition“ fast sämtliche zwei-, drei- und vierstimmige Fugen, außerdem einzelne Sachen von Händel, ein Quartett von Haydn in Partitur, eine Fuge von Bach u. a. abgeschrieben hat! Finden wir doch, wie Bach und Mozart nicht wenig Zeit darauf verwandten, Meisterwerke nicht bloß zu hören, sondern auch abzuschreiben! [2]) Vielleicht, daß durch dieses Abschreiben und Spartieren Santinis erstes, wenn auch noch geringes Interesse an der Geschichte der Musik geweckt ward. Doch können wir weit sicherer annehmen, daß Santini durch die zu dieser Zeit immer allgemeiner werdende Bewegung für die Geschichte der Musik ebenfalls sich hingezogen fühlte, für die Verbreitung und

[1]) Tagebuch vom 12. Oktober 1834. S. 127 in Weinmanns Biographie „Karl Proske“, 1. Bändchen der „Sammlung Kirchenmusik“, Regensburg, Fr. Pustet.

[2]) H. Mensch, Ludwig van Beethoven, Leipzig 1871, S. 65.

Digitized by Google

Kenntnis der alten *musica* einzutreten. Arbeitete doch Baini an seiner berühmten Biographie Palestrinas: *„Memorie storico critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina"*, Karl von Winterfeld an seinen wertvollen Arbeiten über den evangelischen Kirchengesang, sowie an seiner Schrift „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" und Kiesewetter an seinem später preisgekrönten Werke: „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst".

Wie dem auch sei, Santini erkannte es bald als Hauptaufgabe seines Lebens, eine große Musikbibliothek der Meister der vergessenen Kunstperiode zu gründen und durch größtmögliche Verbreitung dieser Kompositionen die Meister der alten *musica sacra* neu erstehen zu lassen. Freilich hatte er, dessen musikalischer Bildungsgang durch Jannaconi nur auf die römische Schule sich erstreckte, bei seiner Sammlung zunächst die italienischen Meister der „heiligen Musik" im Auge, allein später erstreckte sich sein Forschen auch auf die außeritalienische und auf die weltliche Musik. Hatte er vorher rastlos sich in das Studium, Spartieren und Kopieren der alten Meister hineingearbeitet, so begann er jetzt mit demselben Eifer, mit derselben Unverdrossenheit zu forschen und zu suchen. Hier gelten für ihn die Worte Proskes, die dieser in einem Briefe einmal schrieb: „Dem eifrigen Musikforscher und Sammler in Italien kann die Wahl zwischen Jetzt und Vormals nicht schwer werden, er findet Leben bei den Toten und Tod bei den Lebenden; schwieriger dagegen mag die Lösung des dringenden Bedürfnisses sein, überall aus echten Quellen zu schöpfen, da diese im ganzen noch wenig benutzt, teilweise unbekannt und unzugänglich geblieben sind."[1]) Mit unermüdlicher Tätigkeit begann nun Santini, die römische Schule in den reichen Bibliotheken von St. Peter, San Giovanni in Laterano, St. Maria Maggiore, die *Bibliotheca Vaticana*, die *Bibliotheca Collegii Romani* und viele andere zu durchforschen. Machen wir uns ein Bild von dem fleißigen Sammler! Entweder sehen wir ihn in den staubigen Archiven und Bibliotheken herumsuchen und stöbern, die Melodie eines vergilbten Manuskriptes summend, dann wieder prüfend und sinnend, oder wir sehen ihn in seiner Wohnung, wie er ordnet, wie er kopiert, kurz wie er oft bis tief in die Nacht arbeitet, um seine Sammlung durch ein bedeutendes Werk zu ergänzen. Und welche Schwierigkeiten hatte er nicht zu überwinden! Wie schwer machte man ihm oft den Eintritt in die Musikarchive! Dann befanden sich die alten italienischen Musikwerke selten in geordnetem Zustande. Häufig fehlte, wie Stassoff bemerkt,[2]) die Partitur. Meistens waren nur Stimmen vorhanden und diese auf Deckel oder Umschläge der verschiedensten alten Kirchenbücher geschrieben. Da nun ebenfalls oft ganze Sätze fehlten und diese hinzukomponiert werden mußten, so mußte der Forscher nicht nur eine tiefgehende Kenntnis des allgemeinen Stiles der alten Meister haben, sondern auch mit der alten Notation gut vertraut sein. Daß Santini diese letzten Schwierigkeiten im allgemeinen wohl überwinden konnte, dafür bürgt schon der Name seines Lehrers: Jannaconi.

Santini wollte sich nicht begnügen, allein Werke der römischen Schule zu besitzen, nicht begnügen, die übrigen italienischen Meister zu sammeln, nein auch außeritalienische Musik sollte seiner Bibliothek angereiht werden. Durch den Umstand, daß er neben seiner Muttersprache auch andere europäische Sprachen ziemlich beherrschte, war er in der Lage, mit hervorragenden Männern verschiedener Länder

[1]) Dom. Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, Regensburg 1865, S. 162.
[2]) a. a. O. S. 10.

Digitized by Google

in Briefwechsel, überhaupt in Verbindung zu treten. So sollte denn auch seine Sammlung nicht lange unbeachtet bleiben. Nach 26jähriger rastloser Forscher- und Sammlertätigkeit hatte er die Genugtuung, durch sein „berühmtes, musikalisches Archiv", wie Kandler es nennt,[1]) das Interesse der reisenden Verehrer der alten *musica sacra* so weit geweckt zu haben, daß sie die Sammlung fortwährend aufsuchten und ihre Schätze durchstudierten. Und der Abbate hatte für jeden, der kam, ein freundlich Gesicht, für jeden, der kam, Zeit, ihm seine Bibliothek zu zeigen und zu erklären, für jeden, der es wünschte, Zeit, zu festgesetztem, billigem Preise Abschriften aller darin enthaltenen Werke zu besorgen. Welchen Vorteil Santini durch den Verkehr mit den berufenen Vertretern der Musik hatte, zeigt sich besonders bei dem innigen Verhältnis zu Kiesewetter. Leider war diese ununterbrochene 12jährige Freundschaft nur eine briefliche, denn Kiesewetter starb bereits, ohne jemals Santini, wie er so sehnlichst immer gewünscht, in seine Arme geschlossen zu haben.[2]) Durch diesen Mann wurde unser römischer Sammler in die Lage versetzt, Werke der reichhaltigen Kaiserlichen Wiener Bibliothek, der Pariser Sammlung und vieler anderer berühmter Musikarchive zu erhalten. Als Gegenleistung wußte ihm Santini — und das ist so recht charakteristisch für den dankbaren und gefälligen Abbate — manche wertvollen Schätze aus Rom und Neapel zu besorgen.

Daß bei den vielen Beziehungen, die Santini zu den Musikgelehrten hatte, bei den vielen Freundschaften, die er mit ihnen pflog, auch Feindschaften nicht ausblieben, ist zu natürlich. Und gerade in Rom, seinem Heimatsort, der Stadt, in der er sein ganzes Leben lang für die Erneuerung der alten Kunstperiode geschafft hat, wurde er angefeindet. Baini, der doch sein Mitschüler bei Jannaconi gewesen, spottete über den regen Eifer des Sammlers und über seine „kopflose" Tätigkeit und suchte ihm unter anderem auch dadurch Schwierigkeiten zu machen, daß er ihm den Eintritt in die Bibliotheken Roms sehr erschwerte. Und das konnte er um so leichter, als er Vorsteher aller Kirchenmusikarchive Roms war.

Von bekannten praktischen Musikern, die mit Santini in Verkehr gestanden, seien Simon Mayr und Mendelssohn erwähnt. Kleinere Beispiele liegen uns von Santinis Beziehungen zu Simon Mayr, der, obwohl er nach günstiger Aufführung seiner Erstlingsoper *„Saffo"* ein gefeierter Opernkomponist wurde, doch „in die Werke Palestrinas tief eingedrungen und von der Größe dieses Geistes ganz durchdrungen war",[3]) vor. Von dessen Hand erhielt Santini die Oper *„J Cherusci"* im Original und einige Abschriften älterer Komponisten. Mendelssohn machte auf seiner Reise nach Italien durch Zelters Vermittelung die Bekanntschaft Santinis und erzählt uns in seinen Briefen eine Menge interessanter Einzelheiten über den Abbate. An mehreren Stellen nennt er ihn „die Gefälligkeit selbst".[4]) Ferner erwähnt er, daß Santini für die Entwicklung der deutschen Musik großes Interesse gehabt und für ihre Verbreitung in Italien sehr tätig gewesen sei. Und das konnte unser Sammler um so eher, als ihm dabei seine geläufige Kenntnis verschiedener europäischer Sprachen zu Hilfe kam. Denn die deutschen oder sonst außeritalienischen Meister konnten auch in Italien populär nur werden, wenn sie in wirklich gediegener Übersetzung zur Aufführung gelangten. Mendelssohn nennt Santinis Über-

[1]) Münchener Allgemeine Musik-Zeitung, 1828. [2]) Stassoff a. a. O. S. 15.
[3]) Kirchenmusikalisches Jahrbuch a. a. O. S. 29.
[4]) Reisebriefe von F. Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830—32, Leipzig, 1861, S. 51, S. 57.

Digitized by Google

setzungen, von denen ins Lateinische die Bachsche „Matthäuspassion", ins Italienische der Händelsche „Messias" und das Oratorium „Der Tod Jesu" von Graun genannt seien, recht gelungen und treu, und Stassoff meint, selbst die Autoren würden beim Durchgehen dieser Übersetzungen kaum einen Unterschied wahrnehmen zwischen dem Originale und der Übersetzung.

Nicht genug war es für den Abbate, die alte Musik zu sammeln und durch Verkaufen und Verschenken der Originale und Kopien für ihre Wiederbelebung Sorge zu tragen, nicht genug, auch außeritalienische, besonders deutsche Musik in Italien durch Übersetzung heimisch werden zu lassen, nein, italienische und außeritalienische, heilige und profane Musik, sollte durch würdige Aufführungen immer weitere Kreise ziehen. Eine große Zahl von musikliebenden Dilettanten wußte Santini zu musikalischen „Sitzungen", die in seiner eigenen Wohnung stattfanden, heranzuziehen. Diese Aufführungen gingen so weit über den Rahmen des gewöhnlichen Dilettantismus hinaus und erlangten allmählich eine solche Berühmtheit, daß vielfach päpstliche Chorsänger mitwirkten, ja sogar Cramer und Liszt bei ihrem Aufenthalte in Rom die Klavier- oder Orgelbegleitung übernahmen. Hauptsächlich musizierte man die alten römischen Meister und vorzüglich Palestrina, aber auch eigene Kompositionen gab Santini. Wenn er auch mit eigenen Werken hie und da nicht geringen Erfolg hatte, so muß man doch sagen, daß dem Abbate, was den Komponisten betrifft, freie Erfindung und eigentliche schöpferische Fähigkeit im ganzen abgeht. Interessant ist es, was Mendelssohn hierüber schreibt. An diesen wandte sich nämlich Santini einmal mit einem achtstimmigen *Te Deum*, er sollte ihm einige Modulationen hineinarbeiten; „es bliebe doch gar zu viel in *G*-dur"; „ich will also sehen, ob ich nicht einiges in *a*-moll oder *e*-moll anbringen kann".[1])

So verfolgte Santini mit unermüdlichem Eifer und schier endloser Beharrlichkeit das Ziel seines Lebens: durch Sammeln, Übersetzen und Aufführen die Verbreitung und Kenntnis der alten Musik (Mendelssohn). Auch er suchte, wie Kiesewetter durch die Anlage seiner Bibliothek den Plan zu verwirklichen: eine Geschichte der Musik von der Entstehung der harmonischen kontrapunktischen Kunst bis auf die neuere Zeit in Denkmälern herzustellen. Nach seinem Tode im Jahre 1862 kam die Sammlung an die Domkirche zu Münster. Doch sollte sie dort leider ziemlich unbeachtet bleiben, da der dortige Domchordirektor B. Quante nach seinen eigenen Worten die Melodie höher stellte, als die Harmonie und mehr den Gregorianischen Choral als die polyphone alte *musica sacra* pflegte.[2]) Erst der Engländer Edward Dent und in jüngster Zeit Joseph Killing beschäftigten sich eingehend mit der Bibliothek, suchten sie zu ordnen und wiesen auf ihren Wert und ihre Bedeutung hin. Mögen hauptsächlich die Arbeiten des Letztgenannten[3]) dazu beitragen, Santini — der die Früchte seiner schaffensreichen Tätigkeit zu Lebzeiten nicht mehr ernten konnte — und seine Sammlung ebenso bekannt, ebenso populär zu machen, wie Proske und seine Bibliothek in Regensburg.

[1]) Mendelssohn, Reisebriefe, S. 58.
[2]) Quante, Zur Reform des Kirchengesanges I, Münster 1862. Vorwort.
[3]) Joseph Killing, Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Düsseldorf, L. Schwann. 1911.

Digitized by Google

Besprechungen

1. Bücher und Schriften

Desmet Alphons-Desmet Aloys-Depuydt, *Organum Comitans ad Graduale.* Verlag: **Mecheln (Malines), H. Dessain; Namur, Ad. Wesmael-Charlier und den Verfassern.** *Pars I: Proprium de Tempore.* Preis nicht angegeben. — *Pars II: Proprium Sanctorum.* 13 Fr. — *Pars III: Missae aliquibus in locis celebrandae.* 6 Fr. — *Pars IV: Toni Gloria Patri ad Introitum etc. Missae Votivae.* 6 Fr. — *Pars V: Kyriale Editio III.* 6 Fr. — *Pars VI: Commune Sanctorum.* 6 Fr. — *Pars VII: Missae propriae pro diversis dioecesibus Belgii.* 5 Fr.

Von den drei Herausgebern, die sich in die Bearbeitung der vorliegenden Orgelbegleitung geteilt haben, durfte man ihrer Stellung nach als Professoren des Kgl. Konservatoriums in Brüssel, bezw. der Kirchenmusikschule in Mecheln etwas ganz Gediegenes erwarten. Und so ist es auch. Die Verfasser haben eine Orgelbegleitung geschaffen, die an melodischem Fluß und leichter Spielbarkeit mit zu den besten Werken gehört, die bisher ediert wurden. Für die Wiedergabe der Melodie wurde die „stillose" Achtelnote gewählt — wie sie auch Professor Grunewald in seinen Choralausgaben anwendet —, und es muß zugestanden werden, daß sich dadurch ein recht übersichtliches und ungemein praktisches Bild ergibt — wenigstens für eine Orgelbegleitung. Auch die Transposition ist gut gewählt und bewegt sich in einer recht sangbaren Mittellage. Die Traktus-Texte an den Fastensonntagen sind teilweise über Rezitations-Kadenzen gelegt, ein Vorgehen, das mir deswegen nicht zusagt, weil der eine Chordirektor diesen, ein anderer wieder einen anderen Vers singen, bezw. rezitieren lassen will, und so der Organist, dem die Melodie hiezu fehlt, in arge Verlegenheit kommen kann; ich meine, bei einem so großen Werke hätten diese paar Melodien in Noten auszusetzen nicht mehr viel Kosten gemacht. Das Format ist das praktische unserer gewöhnlichen Gesangspartituren; der Stich sauber und deutlich, wenn auch nicht allzu kräftig, die Ausstattung solid, der Preis angemessen. Meines Wissens ist dies die erste vollständige Orgelbegleitung zum *Graduale Romanum*, die nun vollendet vorliegt.

Reck, Dr. F. X., Das Missale als Betrachtungsbuch. Vorträge über die Meßformularien. II. Band: Vom Pfingstsonntag bis zum vierundzwanzigsten Sonntag nach Pfingsten. Zweite, verbesserte Auflage. (VIII und 406 Seiten.) 4 ℳ 80 ₰, gebunden 6 ℳ. III. Band: Das *Commune Sanctorum.* — Auswahl aus dem *Proprium Sanctorum.* Zweite, verbesserte Auflage. (VIII und 606 S.) **Freiburg, Herder.** 7 ℳ, gebunden 8 ℳ 20 ₰.

Was wir im 4. Heft der *Musica sacra* 1911, S. 74 zum Lobe des I. Bandes dieser Vorträge gesagt haben, können wir vom II. und III. Bande und zwar in gesteigertem Maße wiederholen: Für den gebildeten Chorregenten und besonders für den geistlichen Chordirektor wüßten wir kein Werk, das ihn in so tiefgründigen Gedanken und so kraftvoller Sprache in den Geist der Texte einführen würde, mit denen er sich täglich zu beschäftigen hat. Ein prächtiges Weihnachtsgeschenk!

Branberger, Dr. Joh., Das Konservatorium für Musik in Prag. Zur Hundertjahrfeier der Gründung im Auftrage des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen. Verlag des **Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.**

Die lorbeerreiche Vergangenheit des Prager Konservatoriums — um mit den Worten des „Vorworts" zu beginnen — bildet ein interessantes Kapitel in der Geschichte des Musiklebens in Böhmen. Die ersten 100 Jahre nun dieses berühmten Institutes läßt Direktionssekretär Dr. Branberger — die deutsche Übersetzung stammt aus der Feder von Professor Emil Bezecný — an unserem Auge vorüberziehen. Das Werk basiert auf der Denkschrift, die der unvergeßliche W. A. Ambros zur 50jährigen Jubelfeier des Konservatoriums im Jahre 1858 verfaßte — eine hohe Ehre für den Verfasser, da weiterzufahren, wo ein Ambros den Griffel aus der Hand gelegt. Und Dr. Br. hat es wohl verstanden, den Griffel zu führen: in anregender Sprache, mit weiten Ausblicken gibt er auf Grund eines umfangreichen Quellenmaterials eine Geschichte des Prager Konservatoriums, zu der man dasselbe nur beglückwünschen kann. Die Ausstattung des Werkes ist einer Jahrhundertfeier würdig. Als Ergänzung der Festschrift liegt vor: Rudolf Frhr. Procházka: Aus 5 Jahrhunderten. Musikschätze des Prager Konservatoriums (Katalog).

Eisenmann, Alexander, Elementartechnik des musikalischen Vortrags. Ein Handbüchlein für Musiker und Musikfreunde (Auers Taschenbuch für die Musikwelt II.). **Stuttgart, Albert Auer.** In Leinwand gebunden 1 ℳ 20 ₰.

Da uns das I. Bändchen des Auerschen Taschenbuchs nicht zum Referat vorgelegt wurde, können wir hier nur über das 2. Bändchen urteilen. Dasselbe setzt sich zum Ziele die Behandlung der Technik des Vortrags im allgemeinen und bespricht in fachkundiger, populärer Weise in 11 Kapiteln das Notwendigste aus diesem Gebiete, so daß es wohl geeignet ist, als Anhang zu jeder Gesang-, Klavier- und Violinschule bei Schülern (und auch bei Lehrern) einen sicheren und feinen Sinn für Schönheit und Geschmack zu entwickeln und zu fördern.

Daffner, Hugo, Musikwissenschaft und Universität. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis 50 ₰.

Der Verfasser sucht in dem lesenswerten Schriftchen die berechtigten Ansprüche der Musikwissenschaft auf unseren Universitäten darzulegen und die Mittel anzudeuten, die eine gedeihliche Weiterent-

Digitized by Google

cklung der so schnell aufgeblühten musikwissenschaftlichen Forschung verbürgen sollen. Dr. Daffner hlägt eine schneidige Klinge und wo seine zielsicheren Hiebe hintreffen, sitzen sie ordentlich fest. a es ihm um die Sache zu tun ist, verschweigt er Orte und Namen, weiß aber wohl, daß der ein- weihte Fachmann zwischen den Zeilen zu lesen versteht. K. W.

Schwedler, Maximilian, Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser. 2., ver- ehrte und verbesserte Auflage mit 24 Abbildungen und vielen Notenbeispielen. XV und 136 S. 1910. eipzig, J. J. Weber. Preis gebunden 3 ℳ.

Das vorliegende Werkchen ist keine Flötenschule im landläufigen Sinne des Wortes, sondern eine usammenfassung alles dessen, „was dem Jünger des Flötenspiels wissenswert erscheinen muß". Solche ücher sind selten und nur ein Mann, der als Theoretiker und Praktiker so aus dem Vollen schöpfen nn, wie der Verfasser dieses Bändchens — er ist Lehrer des Flötenspiels am Konservatorium der usik in Leipzig — darf sich an ein solches Unternehmen wagen. Wohltuend berührt der immer wieder- ehrende Hinweis, Vortrag und Tonreinheit nicht über dem rein Technischen zu vernachlässigen. Schüler, ehrer und ausübende Künstler werden aus dem trefflichen Büchlein reichen Nutzen ziehen.

Adlerflug, Olga von, ABC des Gesanges. **Dresden, Holze & Pfahl.**

Der Arbeit ist die Erfahrung vieler Studienjahre und reicher Praxis in Heranbildung von Kunst- immen vorausgegangen. In 2 Heften mit je über 22 Stücken wird zielsicher fortschreitender Übungsstoff rgeboten. Wer sie fehlerlos singen kann, gehört zur Elite der Kunstsänger. Nimm und — übe! K. K.

2. Kompositionen

Aus dem Verlage von **A. Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg:**

Griesbacher, Peter, Op. 128, *Missa II. in hon. S. Stephani Protomartyris* für 2 Männer- timmen mit Orgel. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Die Messe stellt an einen einigermaßen geschulten Männerchor keine besonderen Anforderungen, wird ber — besonders wenn der Dirigent das dynamische Element stark betont und der Organist zu egistrieren versteht — eine mächtige Wirkung erzielen. Für Seminarchöre besonders geeignet.

— — Op. 123, *Missa in hon. S. Willibaldi* für 3 Oberstimmen mit Orgel. Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Mit seiner Willibald-Messe hat Griesbacher gutgeschulten Frauen- und speziell Klosterchören ein schönes Geschenk gemacht: eine leicht fließende Kantilene, unterstützt von einer farbenreichen Orgel- begleitung, gibt dem Werke einen frischen, festesfreudigen Charakter; Solostellen im Verein mit kräftigen *Unisono* bieten reiche Abwechslung. Ich möchte der Komposition den gleichen Erfolg wünschen wie seiner wirkungsvollen Wenzeslaus-Messe für gemischten Chor, der sie stilistisch meines Erachtens viel- leicht am nächsten steht.

Ottenwälder, A., Drei Tonstücke für Orgel. Partitur 2 ℳ 80 ₰.

Ottenwälder ist kein Unbekannter auf dem Gebiete der Orgelkomposition. Auch die drei Stücke des vorliegenden Heftes (Introduktion und Fuge, Gebet, Präludium und Fuge) zeigen den gewandten Kom- ponisten, der nicht nur satztechnisch glatt, sondern auch interessant zu schreiben versteht. K. W.

Aus dem Verlage von **Anton Böhm & Sohn, Augsburg:**

Pilland, Jos., Op. 62, Requiem für zwei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Einfach und würdig. Das *Dies irae* fehlt. Am Schlusse ist noch ein Libera beigegeben.

Wiesner, Karl, Op. 5, Requiem in *Es* für gemischten Chor. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen á 30 ₰.

Dem Stil Ett's verwandt; wird aber dem berühmten *Es*-dur-Requiem des Münchener Meisters unmöglich nachkommen können. Manches Chroma führte den Komponisten zu Gesuchtem und Gezwungenem. Ein idealer *a cappella*-Stil läßt sich damit nicht erreichen.

Welker, Max, Op. 26 a und b, Zum hochheiligen Pfingsfeste. Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰.

Der Text aus dem 18. Jahrhundert wurde hier vom Autor in volkstümlichen Klängen „leicht aus- führbar" a) für gemischten, b) für Männerchor vertont. Der innere Gehalt der Musik läßt eine tiefgehende Empfindung vermissen und kann sich somit keinenfalls mit den so innig sprechenden Volksweisen unserer deutschen Lieder auch nur im geringsten messen. Ich sage: es gibt Leichteres und Besseres.

Jahn, Br. Viktorin, Op. 10, Der Rose Lebenslauf. Liederzyklus in 8 Gesängen und einem Schlußgesang. Partitur 3 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Wiederum hat Jahn den volkstümlichen Charakter gewahrt, diesmal aber in selbstschöpferischer Tätigkeit, was eine rühmende Erwähnung verdient. Man wird sie überall gerne singen und hören.

— — Im Wald. Zweistimmiges Liederspiel mit verbindenden Deklamationen. Partitur 3 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Kinderchören kann das Werk nicht genug empfohlen werden. Passend für alle Gelegenheiten. Mit einer sehr schönen Klavier- und Harmoniumbegleitung wurden die echt kindlich empfundenen Lieder durch Franz Bauer und Joseph Latzelsberger ausgestattet. Ch. K.

Digitized by Google

Aus dem Verlag von **L. Schwann, Düsseldorf:**

Müller, Joh., Op. 10, Lob der Himmelskönigin. Zehn Muttergotteslieder für 4st. gem. Chor ohne Orgel. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Tadellose Liedformen, fließender Tonsatz und eine gewiße Wärme der Empfindung machen diese neue Sammlung recht brauchbar und empfehlenswert. Aus praktischen Gründen würde es sich empfehlen, in der Partitur nicht nur eine, sondern alle Strophen des Festes abdrucken zu lassen.

Wiltberger, Aug., Op. 137, Zehn neue Muttergotteslieder für 2st. Frauen- oder Kinderchor mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

An Marienliedern gibt es heutzutage keinen Mangel; doch werden gewiß auch diese neuen Lieder Wiltbergers viele Freunde finden, da sie trotz ihrer Einfachheit einer innigen Zartheit nicht entbehren.

— — Op. 136, *Missa in hon. Beatae Mariae Virginis „Consolatrix afflictorum"* für 3st. gem. Chor (vereinigten Oberstimmen, Tenor und Baß) mit Orgelbegleitung. Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Chören, die nicht in der Lage sind zwei Oberstimmen besetzen können, wird diese dankbare Messe recht willkommen sein, um so mehr, als sie leicht und melodiös geschrieben ist. Die Kinderstimme geht nicht über das einstrichene *d*, mit Ausnahme des vierten *Kyrie* (S. 6), welches nach einer Pause mit dem hohen *es* einsetzt; auch der Tenor bewegt sich in seiner begrenzten Lage, nur der Baß ist ziemlich hoch gehalten. Sehr empfehlenswert!

Stein, Bruno, Op. 58, Drei religiöse Gesänge für 4st. gem. Chor ohne Begleitung. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Ein prächtiges Zeugnis von reichem Können des sympathischen Komponisten, der seinen Werken eine persönliche Note aufzuprägen versteht. Für bessere Chöre! **Dr. H.**

Aus dem Verlage von **Breitkopf & Härtel, Leipzig:**

Scalero, 6 geistliche Stücke. Partitur 2 ℳ.

Den Italienern einen Geschmack abzuringen, ist manchmal nicht leicht. Neben den kontrapunktischen Kunststücken, wie z. B. der Zirkelkanon *„Benedictus"*, finden wir in bezug auf Satz mäßigere Imitationen, freilich auch solche, von denen manche Chöre wegen der vorherrschenden Chromatik zurückschrecken. Wer von unseren Kirchenmusikern wird sie dankbar heißen?

Schreck, Gustav, Ausgewählte Gesänge des Thomanerchores, Nr. 10, 11, 12. Partitur 15 ℳ.

„Eine Sammlung bewährter Chorwerke", lateinische wie deutsche Gesänge in Einzel-Exemplaren; hauptsächlich evangelischen Chören dienend. Wer unsere Altmeister des 16. und 17. Jahrhunderts verehrt und liebt, weiß wohl ihre Werke zu würdigen. Von den vorliegenden der zweiten Sammlung ist die 6stimmige Motette *„Verbum caro factum est"* von Joh. Herm. Schein am wertvollsten, umfangreich und anspruchsvoll. Alle Werke atmen klassischen Geist, verraten klassische Kunst, Ernst und Würde. In der katholischen Kirche wird vorzugsweise den lateinischen, im Konzertsaal aber sämtlichen Stücken der Eingang offen stehen.

Vares, Op. 3, *„Concert spirituel" F*-moll. Verlag von **Ad. Döhler, Barmen-R.**

Das groß angelegte Werk ist keinem geringeren als Professor Dr. Hugo Riemann gewidmet. Gegenwärtig liegt nur der I. Teil vor, welcher sich zum Schlusse zu einem grandiosen Festes-Hymnus, da Chor und Orgel dem Orchester noch ad lib. beigegeben, ausladet und die Klangfülle damit gewaltig steigert. Man kann dem Schöpfer nur gratulieren und noch vieles Gute von ihm erwarten. **Ch. K.**

Musikalische Rundschau

Unser verehrter Mitarbeiter Herr **Dr. Hugo Löbmann** in **Leipzig** wurde zum Schuldirektor ernannt; H. H. Stiftsvikar, Domchordirektor **Franz Nekes** in **Aachen** zum Stiftskanonikus; H. H. Chordirektor **Dr. J. B. Klein** in **Nürnberg** zum Domkapellmeister und Domvikar in **Bamberg**; H. Kgl. Musikdirektor, Seminarlehrer **August Wiltberger** wurde der Kgl. Kronenorden 4. Kl. verliehen und H. Domkapellmeister **Stehle** in **St. Gallen** der **Dr. h. c.** von der philosophischen Fakultät der Universität Freiburg i. d. Schweiz (wie wir im letzten Heft bereits gemeldet). Allen den ausgezeichneten Herren — besonders den ehemaligen Schülern unserer Kirchenmusikschule — sendet die Redaktion die ergebensten und herzlichsten Glück- und Segenswünsche: *Ad multos annos!*

Die Bezirksversammlung des Cäcilienvereins für das Dekanat **Elberfeld**, welche am 23. Juli in Sonnborn abgehalten wurde, hatte sich trotz der tropischen Hitze eines sehr guten Besuches zu erfreuen. Die drei mitwirkenden Kirchenchöre von St. Remigius-Sonnborn (Männerchor), St. Suitbertus-Elberfeld (gemischter Chor) und St. Joseph-Velbert (Männerchor) sangen je einen Choralsatz nach der Vatikana und einen mehrstimmigen Tonsatz. Das deutsche Kirchenlied war mit nicht weniger als fünf Nummern vertreten; der beste Beweis dafür, daß der Vorwurf, den voreingenommene und unkundige Gläubige dem

Digitized by Google

Cäcilienverein gemacht haben und noch machen, „er verdränge das deutsche Kirchenlied", gänzlich fehl am Ort ist. Vertreter und Sänger der Kirchenlieder war die Sonnborner Schuljugend der oberen Klassen der katholischen Volksschule; sie erfüllte ihre Aufgabe mit Begeisterung, mit lobenswertem Geschick und gutem Erfolg. Möge das glänzend verlaufene Cäcilienfest kräftigen Ansporn zu neuem, begeisterten Arbeiten für die edle *Musica sacra* gegeben haben und reiche Früchte zeitigen!

Dresden. Der Sängerchor der katholischen Garnisonkirche konnte im Oktober vorigen Jahres auf sein zehnjähriges Bestehen zurückblicken. Im Jahre 1900, dem Einweihungsjahre der Garnisonkirche, wurde auf Veranlassung des inzwischen verstorbenen Militärpfarrers Jakob Rentsch die Einrichtung getroffen, daß aus den dienenden Mannschaften diejenigen ausgesucht wurden, die sich für den Kirchengesang eigneten. Seitdem verjüngt sich der Chor alljährlich und führt die Gesänge aus, an Feiertagen liturgisches Hochamt, ein- oder zweistimmige Messen mit Orgel, meist aber Choral samt den Wechselgesängen. Für die Chorsänger ist allwöchentlich eine Probe angesetzt, die als Dienst gilt. Den Chor leitet Organist und Chordirigent Paul Walde.

Die Kirchenmusikschulen senden der *Musica sacra* folgende Berichte:

Aachen. Gregoriushaus, Schlußfeier. Morgens ½8 Uhr: Choral-Hochamt *(Editio Vaticana).* Die wechselnden Gesänge vom Feste der heiligen Anna; die stehenden aus der VI. Messe des *Kyriale.* (A. Schneider, Erzdiözese Köln.) Nach dem Offertorium: L. Perosi: Trio in *Es*-dur. (J. Schiffers, Erzdiözese Köln.) Postludium: Mendelssohn, F.: Fuge in *C*-dur aus der *C*-moll-Sonate. (G. Hitzelberger, Diözese Trier.) Nachmittags 4 Uhr: Kirchenmusikalische Aufführungen in der Kirche. 1) Fährmann, Hans: *Introduzione e Fuga triomphale* Op. 15. (J. Schmoll, Erzdiözese Köln.) 2) Choral: *Kyrie* und *Sanctus* der III. Messe. 3) Bach, Joh. Seb.: Choralvorspiel (Schmücke dich, o liebe Seele). (P. Schnubel, Diözese Trier.) 4) Vittoria: *„Duo Seraphim"* (bearbeitet für vierstimmigen Männerchor). 5) Stanford, Charles Villiers: Präludium in Form einer Toccata Op. 88 Nr. 3. (H. Raderschall, Erzdiözese Köln.) 6) Choral: Graduale und Alleluja vom Ostersonntag. 7) Bach, Joh. Seb.: Toccata und Fuge *F*-dur. (W. Oeben, Erzdiözese Köln.) 8) Ravanello, O., Op. 84b: *Alma Redemptoris Mater* für dreistimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung. 9) Rheinberger, Joseph: Sonate in *Des*-dur Op. 154 (I. Phantasie, II. Pastorale, III. Introduktion und Fuge). (J. Jöris, Erzdiözese Köln.)

Beuron (Hohenzollern). Der neue Jahresbericht über den verflossenen kirchenmusikalischen Instruktionskursus vom 15. Oktober 1910 bis zum 15. Juni 1911 hat auch heuer wieder sehr günstige Resultate zu verzeichnen. Studierende waren es im ganzen 33. Ihrer Landsmannschaft nach stammten aus verschiedenen Bezirken des Rheinlandes und aus Mitteldeutschland 16; aus der Schweiz 4; aus Baden, Bayern und Österreich je 3; aus Württemberg 2; aus Luxemburg und den Vereinigten Staaten von Nordamerika je einer. Unter ihnen befanden sich ein Weltpriester und 6 Ordensgeistliche. In einem sehr ehrenvollen Schreiben ließ der Heilige Vater durch Se. Eminenz den Herrn Kardinal-Staatssekretär Merry del Val dem Herrn Erzabte Ildephons Schober für seine und der Abtei Bemühungen um die Jahreskurse die wärmste Anerkennung aussprechen und zu weiterer energischer Förderung des Unternehmens ermuntern.

Paderborn. Die hiesige Kirchenmusikschule, die im letzten Jahre von 21 Schülern besucht wurde, hielt am gestrigen Tage ihre Abschlußprüfung. Dieselbe erstreckte sich auf die gesamte theoretische Musiklehre, sowie auf die Praxis in Gesang, Dirigieren, Klavier- und Orgelspiel. In einem Vortragsabend am 14. Juli, der u. a. vom Hochwürdigsten Herrn Weihbischof, dem Hochwürdigsten Domkapitel, dem Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins Professor Dr. Müller und anderen Herren geistlichen und weltlichen Standes besucht wurde, gab die Schule einen kurzen Überblick über die verschiedenen Arten der Kompositionen des großen J. S. Bach nach folgendem Programme: Fuge für Orgel in *C*-dur; Konzert für Klavier und kleines Orchester *(Affetuoso, Allegro);* „Dir, dir Jehovah will ich singen" für vier gemischte Stimmen; Variationen für Orgel über „Sei gegrüßet, Jesu gütig"; „Gib Dich zufrieden und sei stille" für eine Singstimme; Trio für Orgel in *D*-moll; Konzert für zwei Klaviere und kleines Orchester *(Adagio, Fuge);* Chor aus Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied" für vier gemischte Stimmen, kleines Orchester und Orgel. — Anmeldungen für das neue Schuljahr, das am 15. Oktober beginnt, werden noch entgegengenommen.

Rom. Der 21 Seiten umfassende Bericht *„Resoconto dell' anno scolastico* 1910 – 11" gibt nicht nur Rechenschaft über Gründung und Stand der Schule, sondern auch diplomatisch genauen Aufschluß über den in den einzetnen Stunden behandelten Stoff (mit Angabe der Seitenzahl der benutzten Unterrichtswerke). Besucht wurde die Schule von 31 Schülern, 17 ordentlichen und 13 Hörern.

Wien-Klosterneuburg. Der Jahresbericht meldet die mit dem Beginn des Schuljahres erfolgte Angliederung der Abteilung für Kirchenmusik an die „Akademie für Musik und darstellende Kunst", Ziel und Lehrplan der Anstalt. Dieselbe wurde im ersten Jahre von vier Schülern besucht.

Soeben vor Redaktionsschluß trifft aus Mainz die Trauerkunde ein, daß am 24. September daselbst der H. H. Domkapitular G. V. Weber, der 38 Jahre lang das Amt des Domkapellmeisters bekleidete, nach längerem, schmerzvollen Leiden verschieden ist. In der November-Nummer werden wir des um die *Musica sacra,* besonders um die altklassische Polyphonie hochverdienten Mannes ausführlicher gedenken. *R. I. P.*

Digitized by Google

Aus der Redaktionsstube

H. Oberlehrer O. J. in Wgen (Württemberg). Die Redaktion ist gewiß gerne bereit, Ihre neuesten Kompositionen zu besprechen, kann dies aber nur nach der Reihe des Einlaufs. Für die Oktober-Nummer wäre es auf keinen Fall mehr möglich gewesen, da eine ganze Menge eingesandter Kompositionen der Besprechung harrt. Erbitte Partitur und Stimmen! Frdl. Gruß! — **H. H. Prof. Kl. in R.** Herr Professor wünschten die Stelle, wo der geistreiche Musikhistoriker Ambros über die Polemik seiner Zeit plaudert. Nach langem Suchen habe ich sie endlich gefunden. Sie steht nicht, wie Sie meinten, in den „Bunten Blättern" des gleichen Autors, sondern in seiner Studie zur Ästhetik der Tonkunst, „Die Grenzen der Musik und Poesie" (Leipzig 1855), in der Vorrede S. VIII. Hier ist sie: „Ton und Haltung der jetzigen Polemik auf musikalisch-theoretischem Felde erinnert leider nur allzu lebhaft an die bekannte Taktik der Affen, welche hinter Blättern der Bäume versteckt den Feind — man weiß womit — bewerfen. Wird man von so einem Wurf auch nicht erschlagen, so kann man doch jedenfalls dadurch beschmutzt werden. Die kolossale Grobheit in den Streitschriften eines Mattheson u. a. hatte doch noch etwas naturwüchsiges, es war noch immer eine Art ungeschlachter Biederkeit darin. Die Kampfesweise der jetzigen Zeit hat etwas giftiges, verbissenes, bösartiges." — **H. Fl. in K.** Vielen Dank für die liebenswürdige Übersendung Ihres neuesten Opus; Besprechung erfolgt noch in diesem Jahrgang. Herzlichen Gruß! — **H. Str.** Bin vollständig Ihrer Meinung; nichts als „Mache". — **H. Dr. G. in En.** Das umfangreiche Werk von Michel Brenet, *Le Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais* ist erschienen bei Alph. Picard & Fils, Paris; das kleinere *Musique et Musiciens de la Vieille France* bei Felix Alcan, Paris. Sie wissen doch, daß sich hinter dem Pseudonym Brenet eine Dame verbirgt, deren Leistungen in musikhistorischen Kreisen das höchste Ansehen genießen? Beide Werke werden Sie im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1911 besprochen finden. — **H. Chorregent Al. Fhrnn. in V.** Wenden Sie sich gütigst an einen der Regensburger Verleger. — **H. Chorregent Jos. Adlr. in Nd.** (Böhmen). Ihr „Eingesandt" ist (mit Strichen der Redaktion) bereits gesetzt, mußte aber wegen Platzmangel zurückgestellt werden. — **Auf mehrere Anfragen.** Das Winter-Semester an der Regensburger Kirchenmusikschule beginnt am 15. Oktober; Aufnahmen sind leider nicht mehr möglich, da die statutengemäß festgesetzte Zahl der Eleven schon lange abgeschlossen ist. — **H. P. W. in J.** (Schlesien). Die Fortsetzung Ihrer liturgischen Artikel für Oktober ist nicht eingetroffen. Die Version des *Graduale* S. 29 ist richtig; das *Missale* hätte darnach korrigiert werden sollen. Herzl. Gruß! — **H. P. L. Bn., Buffalo.** K. J. leider schon gedruckt. Besten Gruß!

Anfragen etc., denen kein Rückporto beiliegt, werden nur in der „Redaktionsstube" beantwortet.

Im Oktober erscheint im Verlag von Fr. Pustet in Regensburg:

Kirchenmusikalisches Jahrbuch

XXIV. Jahrgang 1911

Herausgegeben von **Karl Weinmann**

Ungebunden 3 Mark, in Leinwand 4 Mark

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

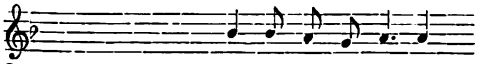
44. Jahrg. ∵ **1911** ∵ | Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg | **11. Heft November**

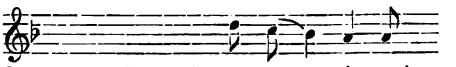
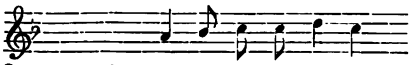
Antik-griechische Vorbilder christlicher Kultgesänge

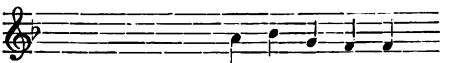
Von P. Coelestin Vivell O. S. B., Seckau

Ambros schreibt in seiner „Geschichte der Musik“ I, 517: „Wir werden kaum fehl gehen, wenn wir die Musik der Römer in ihren ältesten Festliedern und Opfergesängen von den Etruskern, die spätere von den Griechen abhängig annehmen.“ Diese Abhängigkeit von den antiken Griechen läßt sich auch an christlichen Kultgesängen nachweisen. Entwickelte sich ja doch schon der altchristliche Liturgiegesang ganz naturgemäß aus den Liedweisen derjenigen Völker, welche von der Kirche zuerst in ihren Schoß aufgenommen wurden. Diese Völker waren die Juden und die Griechen. Judenchristen waren ja die ersten Kinder der jungen Kirche am Pfingstfeste, und ihre erste Betätigung des christlichen Glaubens bestand in der „Anhörung des Wortes Gottes, im Empfange der himmlischen Speise und im gemeinsamen Gebete“ (Apostelgesch. II 42). Das gemeinsame Gebet der Juden war aber der Psalmengesang.

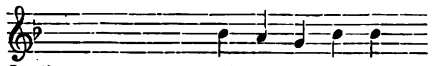
Alsbald brachten die Apostel die frohe Botschaft den Griechen nach Antiochien und gründeten daselbst eine Gemeinde. Diese Heidenchristen werden die ins Griechische übersetzten „Psalmen und Kantiken, sowie die inspirierten Lieder“ den würdigeren Weisen der ihnen geläufigen Kultgesänge angepaßt haben. Welche Art diese Melodien waren, können wir aus den auf uns gekommenen Resten altgriechischer Musik entnehmen, welche wir in liturgischen Gesängen wieder klingen hören, z. B. die *„Carmina graeca“* bei K. Jan, sei es, daß jene diesen direkt entlehnt wurden, sei es, daß beide aus einer gemeinsamen Modalität oder aus demselben Tonempfinden hervorgingen. Beispiele solcher Verwandtschaft beider Gesangsarten sind folgende:



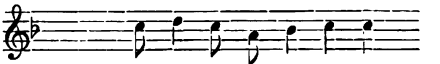
S. 463 *Χιονοβλεφά - ρου κά-τερ Ἀ - οῦς*
Aña. As-per - ges me

S. 465 *πολυδερκέ - α πα - γὰν περὶ*
Aña. Asperges me . de-al - ba-bor

S. 467 *πάρ - οι - θε Σε - λά - α - να*
Aña. Di-xit Do-mi-nus



S. 469 *ἀδά - μαν - τι καλι - νῷ*
Ps. Mod. VIII. ordi-nem Mel-chi-se-dech

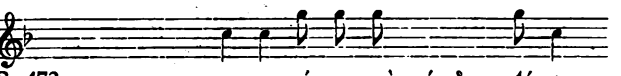


S. 471 *μέ - λα - να φθό - νον*
Ps. Mod. III. sede a dex-tris me-is

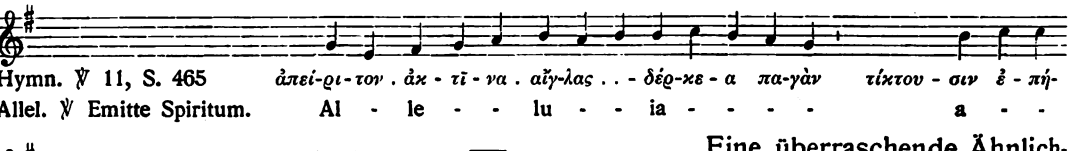
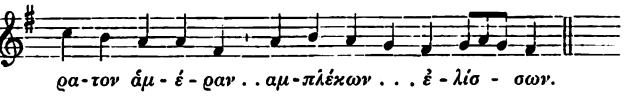


S. 473 *θε - ὸν ἄ - δο - μεν ἀφ - θί - ταν*
Hymn. I - - ste con-fes-sor

Digitized by Google

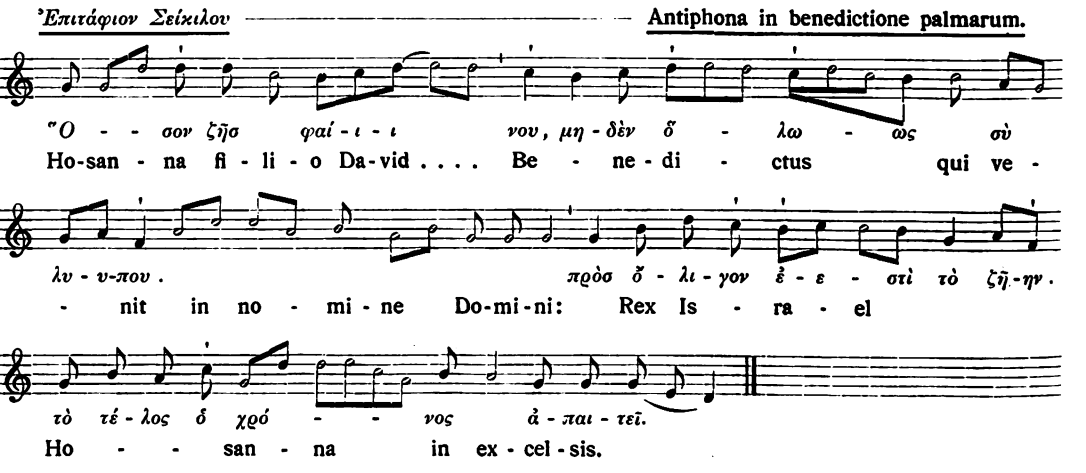


In größerem Maße tritt die Verwandtschaft der antik-griechischen Musik mit der gregorianischen zutage, wenn man einige Melodieformen des *„Hymnus ad solem"* dem *Alleluja-Jubilus* des Pingstsonntages unterlegt. — Diejenigen Noten des griechischen Liedes, welche im *Alleluja* nicht zur Verwendung kamen, sind hier der Deutlichkeit halber weggelassen.



Eine überraschende Ähnlichkeit hat Prof. Amédée Gastoué[1]) in seinem Werke *„Origines du Chant Romain"* pag. 40 hervorgehoben zwischen der altgriechischen Grabschrift des Seikilus (K. Jan. S. 452) und der Antiphon *„Hosanna Filio David"* der Palmweihe. Die Analogie beider ist so groß, daß die Melodie der römischen Antiphon den Liedweisen des *Ἐπιτάφιον Σείκιλου* direkt entlehnt zu sein scheinen.

Im nachstehenden Beispiele sind die Töne, welche nicht der Grabschrift, sondern nur der Antiphon eigen sind, durch leere Noten angedeutet:



[1]) Auf diese Ähnlichkeit hat zuerst Dr. Möhler in seiner Dissertation „Griechisch-römische Musik etc." Herder, Freiburg 1898) S. 57 u. a. hingewiesen. Die Redaktion

Digitized by Google

Plauderei über die rhythmischen Zeichen und ihren Nutzen[1]

Von Dom André Mocquereau-Quarr-Abbey (Insel Wigth)
Übersetzt von E. F. Wellesz-Wien

Vorbemerkung

Die nachstehende Studie Dom André Mocquereaus erschien im Französischen unter dem Titel *„Causerie sur les signes rythmiques et leur utilité".*[2]) Wie schon der Name *„Causerie"* (Plauderei) sagt, handelt es sich für den Verfasser darum, in freier, ungebundener Form sich aussprechen zu können. Die Plauderei basiert auf größeren Arbeiten des Verfassers, auf der *„Paléographie musicale"* und dem *„Nombre musical Grégorien".* In diesen beiden Werken hat er eine eigene Terminologie geschaffen, die er in der nachfolgenden Arbeit verwendet, ohne sie weiter zu begründen. Deshalb seien hier vorerst einige Termini, die in der Arbeit häufig wiederkehren, erläutert, um denjenigen Lesern, welche die *„Paléographie"* und den *„Nombre musical"* nicht zu Hilfe nehmen können, das Verständnis dieser Schrift zu erleichtern.

Das Wort *„barre"* bedeutet eigentlich Taktstrich, um aber nicht einen, dem gregorianischen Gesange wesensfremden Begriff einzuführen, wurde statt Taktstrich das Wort „Abteilungsstrich" gesetzt, der den Sinn richtiger wiedergibt. Moquereau schreibt in einer Anmerkung des *„Nombre musical":* „Der *Cantus planus* kennt keine Taktstriche. Wenn wir sie dennoch setzen, geschieht dies nur als Darstellungsmittel, um uns den modernen Musikern leichter verständlich zu machen."

Élan — repos. Dom Moquereau hat an Stelle der Riemannschen Termini schwer — leicht, *élan* für Auftakt und *repos* für Schwerpunkt eingesetzt, welche den antiken Bezeichnungen Arsis und Thesis entsprechen. Sie sind, wie Riemann selbst sagt (Ein Kapitel vom Rhythmus),[3]) noch viel tiefer und universeller als seine eigenen. Die Übersetzung Aufschwung *(élan)* und Ruhepunkt *(repos)* gibt ihren Sinn am ursprünglichsten wieder.

Bei der Übersetzung wurde darauf gesehen, den leichten Konversationston des Originals nachzubilden und auch die beabsichtigten Provinzialismen im Deutschen entsprechend wiederzugeben.

* * *

Die rhythmische Analyse der syllabischen gregorianischen Gesänge, bis zu den feinsten Details der elementaren Rhythmen getrieben, ist eine heikle und schwierige Unternehmung. Häufig werden wir gefragt, welche Regeln uns beim Gebrauch der verschiedenen Abschnittsstriche und vor allem der Stützpunkte, Betonungen und rhythmischen Icten, die durch *Episemata* angezeigt werden, leiten. Man anerkennt im allgemeinen die Nützlichkeit der Punkte, welche *Ritardandi* der Stimme *(mora vocis)* anzeigen, auch die Nützlichkeit der horizontalen *Episemata,* die, indem sie ein Breiterwerden bestimmter Noten oder Gruppen anzeigen, die Melodien auf angenehme Weise nuancieren; und da man weiß, daß alle diese *Episemata* den Manuskripten von St. Gallen oder Metz entlehnt sind, läßt man sie bestehen.

---

[1]) Wiederholt schon ging der Redaktion von verschiedenen Seiten die Bitte zu, Aufsätze über die sog. „rhythmischen Zeichen" zu bringen, speziell die Übersetzung von Dom Mocquereaus Büchlein über diesen Gegenstand zu veranlassen. Ihrem Grundsatze gemäß, in der *Musica sacra* den Vertretern der verschiedenen Richtungen zur Klärung kontroverser Fragen offene Aussprache zu gewähren, kommt sie hiemit den obigen Wünschen nach mit der ausdrücklichen Erklärung, daß sie Aufsätze, welche einen anderen Standpunkt vertreten, in den nächsten Heften mit der gleichen Bereitwilligkeit veröffentlichen wird.

[2]) *Société St. Jean l' Évangéliste* — Desclée & Co.

[3]) Die Musik 1903/4 zitiert bei Dom Mocquereau *Nombre musical.*

Digitized by Google

Aber sind die vertikalen *Episemata* in den syllabischen Gesängen wirklich von Nutzen? und welche Begründung finden sie in den Handschriften? Keine, scheint es. Wie sind sie also zu rechtfertigen?

Kurz, Zweifel wurde wach, Widerspruch erhob sich; man verlangte Erklärungen. Diese zu geben ist der Zweck dieser Plauderei.

Um unsere Aufgabe zu erleichtern, setzen wir voraus, daß wir irgend ein Stück des gregorianischen Repertoriums, eine zum größten Teil syllabische Antiphon, ein *Credo*[1]) oder *Gloria* zu rhythmisieren hätten, und gehen wir Punkt für Punkt die verschiedenen Prozesse durch, die zur Feststellung des Rhythmus notwendig sind.

Nehmen wir ferner an, daß die Noten und die Intervalle dabei richtig übertragen worden sind.

I.

Die Elemente, welche dazu dienen können, den Rhythmus eines syllabischen Stückes wiederzufinden, sind vier an der Zahl: 1) die Notation, 2) der liturgische Text, 3) die Melodie, 4) die natürlichen Prinzipien des Rhythmus.

Von diesem letzten Element will ich hier der Kürze wegen nichts weiter erwähnen. Ich verweise auf den *Nombre musical grégorien.*[2])

1. Die Notation. — „Die graphische Wiedergabe des Chorals," sagt Dr. Mathias, „ist nicht die Melodie selbst, sondern ihr nur höchst unvollkommenes Abbild" (Cäcilia, Straßburg, 1906, Seite 88). Man erkennt auch tatsächlich sogleich die Richtigkeit dieser Behauptung, wenn man die Notation einer Antiphon oder des *Credo* betrachtet. Wir sehen darin nur eine nüchterne Aufeinanderfolge meist quadratischer Noten, welche die melodischen Intervalle darstellen. Der Text freilich erhellt und belebt einigermaßen diese Notenreihe, aber er entspricht nicht ganz den Bedürfnissen der Musiker. Er gibt ihnen nicht alles, was sie zu wissen wünschen: die Genauigkeit des Rhythmus, die Nuancen, den Ausdruck, den die Alten diesen schönen Melodien verliehen.

Das Zurückgreifen auf die St. Gallner Handschriften, d. h. auf die alte rhythmische und ästhetische Notation ist daher erforderlich. In diesen Kodizes sind sowohl die syllabischen, als auch die melismatischen Gesänge von zahlreichen und vielfältigen Zeichen begleitet, welche den Ausführenden bis in die geringfügigsten Details leiten und ihn fast Note für Note über die feinsten Nuancen, das Verlangsamen und Beschleunigen der musikalischen Bewegung unterrichten, Dinge, die anzuzeigen der Text allein unfähig ist. Man braucht nur z. B. die Handschrift von Hartker[3]) aus dem X. Jahrhundert aufzuschlagen, um die Unterschiede festzustellen, die in diesem Punkt die kalten und toten Guidonischen Notationen von den warmen und lebendigen sangallischen Notationen trennen. Wer die Existenz dieser beiden Kategorien von Handschriften nicht anerkennt, der leugnet wirklich die Sonne am hellen Mittag. Wer sich nicht dieser wertvollen Hinweise bedienen will, die uns die alten Notenschreiber, die über die Schönheit ihrer Kantilene besser unterrichtet waren als wir, hinterlassen haben, der raubt ihnen den frommen, gesunden, ursprünglichen Ausdruck, den die Mönche ihnen zu geben wußten, und läuft Gefahr, ihnen einen ganz modernen und ganz persönlichen unterzuschieben.

2. Nach der Notation sprechen wir nun vom Text. Als erste Arbeit obliegt uns die Einteilung der Sätze im Text, und dazu genügt der natürliche Verstand. Diese Einteilung ist einer der wichtigsten Faktoren sowohl des literarischen als auch des musikalischen Rhythmus; denn jeder Einschnitt, jedes Glied, jeder Satz bedeutet einen mehr oder weniger ausgebildeten Rhythmus, den man deutlich bezeichnen muß, erstens im Text, mittels der verschiedenen Interpunktionszeichen: — Punkt, Strichpunkt, Doppelpunkt, Beistrich, Fragezeichen, Ausrufungszeichen — und zweitens in der Musik.

---

[1]) Wir beenden eben eine Studie über das *Credo I (Ed. Vat.)*, in der wir im Detail alle Rhythmen, welche in unserer rhythmischen Wiedergabe dieses *Credo* aufgenommen worden sind, erklären. Einige der folgenden Beispiele sind dieser Arbeit entlehnt.

[2]) *Le Nombre Musical grégorien ou Rythmique grégorienne, théorie et pratique, par le R. Père Dom André Mocquereau.* Desclée & Cie., Tournai.

[3]) *Paléographie musicale, XII. série, tome I.* Solesmes 1909.

Digitized by Google

Der Herausgeber eines liturgischen Textes begnügt sich nicht mit diesen großen Linien, er will bis zur letzten Konzequenz Praktiker sein. Um das Verständnis und die Lektüre der Worte zu erleichtern, bezeichnet er durch ein graphisches Zeichen diejenige Silbe, die innerhalb eines Wortes den tonischen Akzent erhalten soll, und zwar jedesmal, wenn in betreff der Stellung dieses Akzents ein Zweifel möglich ist, also bei drei- oder mehrsilbigen Worten: *Dóminus*, *Redémptor*. Im allgemeinen setzt man auf zweisilbige Worte keinen Akzent, da sie ihn ausnahmslos auf der vorletzten Silbe haben; mehrere Herausgeber vermerken ihn, um so genau als möglich den verbalen Rhythmus zu bestimmen.

Da hätten wir schon viele Zeichen. Wie viele Sprachen gibt es aber, wo sie in noch viel größerer Zahl vorhanden sind. Vokale und Konsonanten sind mit Strichen in allen möglichen Formen versehen.[1])

Wer hätte jemals daran gedacht, sich darüber zu beklagen. Und doch, wie wenige sind in den Manuskripten wiedergegeben? Alle diese Zeichen sind in ihrer schriftlichen Darstellung Zeugen eines langsamen und mühsamen Fortschritts im Lauf der Zeiten. Der menschliche Geist hat Jahrhunderte gebraucht um — das Pünktchen aufs i zu erfinden. Es ist nicht allzulange her, daß wir endgültig im Besitze dieser Wohltat sind.

Der Text ist, soweit es in einem liturgischen Buche möglich ist, mit Interpunktion, Akzent und Rhythmus versehen. Es handelt sich nun um dieselbe Aufgabe bei der Melodie, die dadurch allen so leicht und so rasch als möglich zugänglich gemacht werden soll.

3. Ganz wie der Text hat auch die Melodie ihren logischen Sinn; wenn sie richtig komponiert ist, kann man sie leicht mit Hilfe der verschiedenen Kadenzen interpunktieren. Außerdem begleitet in den syllabischen Gesängen — immer unter der Voraussetzung einer gewandten Komposition — die Melodie den Text, und hebt seine Unterscheidungen hervor. Daraus folgt, daß die Zeichen der musikalischen Interpunktion oder rhythmischen Zeichen ihrem Wert gemäß den Worten entsprechend gesetzt werden:

a) der doppelte Strich und
b) der große Strich am Ende rhythmischer Phrasen,
c) der halbe Strich am Ende rhythmischer Glieder,
d) der viertel Strich am Ende rhythmischer Einschnitte.

Eine eigentümliche Bemerkung hinsichtlich all dieser Hilfszeichen — Strichen in allen Größen — und ihrer Bedeutung ist es, daß sich in keinem Gesangsmanuskript, weder in den Gradualen noch in den Antiphonarien,[2]) auch nur ein einziges von ihnen in der ihnen heute zugesprochenen Bedeutung vorfindet, nämlich, die verschiedenen Rhythmen zu begrenzen und ihre Bedeutung abzustufen. Diese Bestimmung ist eine verhältnismäßig moderne Einführung.

In bezug auf die tonischen Akzente auf den Worten kann man dasselbe sagen: Es läßt sich in den gleichen Handschriften keine Spur nachweisen, die auf sie deuten würde. Ich spreche von den Antiphonarien der Messe und des Offiziums.

Ist nun die Neueinführung von Abschnittsstrichen bei den Noten, von Akzenten und Interpunktionszeichen im Text verwerflich, weil diese Hilfsmittel in den alten Dokumenten nicht verwendet wurden? Ist der Vorwand, daß diese Zeichen keine Begründung in den Manuskripten haben, stichhaltig?

Gewiß nicht; denn sie stützen sich tatsächlich, wenn auch nicht dem Text, so doch dem Inhalt nach auf die Handschriften: sie sind nur der trotz seiner Neuheit genaue graphische Ausdruck und die literarische oder musikalische Interpunktion der verschiedenen Rhythmen, die jederzeit im Text und in der Melodie enthalten waren. Was sie darstellen, ist nicht neu, es gab nur früher kein Zeichen dafür.

---

[1]) Hier ist eine kurze Stelle ausgelassen, welche sich mit Eigenheiten der französischen Sprache befaßt und für das Verständnis ohne Belang ist. (Anm. d. Übers.)

[2]) Die Striche, die sich in gewissen Gruppen von Kodizes, in denen der Kartäuser und Dominikaner, befinden, haben eine ganz andere Bedeutung.

Digitized by Google

Dem Herausgeber eines Choralbuches für praktischen und nicht diplomatischen Gebrauch obliegt es, seinen Text, sowohl dem Wortlaut als auch den Noten nach so klar und leicht verständlich als möglich zu gestalten. Schon diese Bemerkung allein rechtfertigt vollkommen den Gebrauch dieser Zeichen.

Dies will ich nur flüchtig erwähnen, um zu zeigen, daß das Fehlen eines Zeichens in den alten Urkunden nicht genügt, um seine Anwendung in den neuen Büchern zu verwerfen. Sonst wäre jeglicher Fortschritt in der Notation von vornherein ausgeschlossen.

Die rhythmischen Interpunktionsstriche sind daher der gregorianischen Notation mit gutem Grund beigefügt worden, und anstatt Himmel und Erde in Bewegung zu setzen und einen Feldzug gegen diese im großen und ganzen glückliche Erfindung zu unternehmen, war man klug genug sich ihrer als einer Verbesserung zu freuen und sie anzunehmen.

II.

Diese ersten Angaben haben uns in großen Zügen den Rhythmus unserer Wechselgesänge und unseres *Credo* geliefert. Genügen sie auch, um das vollkommene Verständnis der musikalischen Bewegung zu ermitteln, und um für den Zusammenklang eines Chores von zwanzig, dreißig oder fünfzig Mitwirkenden zu bürgen?

Hier werden wir zurücktreten, um Herrn Dr. Franz Xaver Mathias, Straßburg, das Wort zu überlassen, den jeder nicht nur als maßgebend in musikalischen Fragen, sondern auch als einen vollkommen lautern und unabhängigen Charakter kennt. Dieser sagt in der *Caecilia,* März 1906, p. 40 folgendes über die Notwendigkeit der Rhythmisierung im Choral:

„Wie oft muß man nicht wahrnehmen, daß sonst wohlgeschulte Sänger vor einer Choralvorlage wie ratlos dastehen, selbst wenn ihnen die Choraltonschrift kein Rätsel mehr ist. Ihr Choralvortrag sticht vor ihren übrigen gesanglichen Leistungen ab wie das nächtliche Dunkel vor dem hellen Tag: Es ist ein kraft- und saftloses Gesinge, ein zaghaftes, unsicheres Wanken und Schwanken durch die Reihen der Töne, das sich jeder normalen Phantasie als das gerade Gegenteil von einer Hebung oder Verklärung des liturgischen Wortes darbieten muß.

An der Vorbildung des Sängers kann es nicht liegen. Noch weniger an der Natur und Beschaffenheit des Chorals. Wie eigenartig dieser auch in mancher Beziehung sein mag, er steht mit jeder anderen Gesangform auf einer und derselben musikalischen Basis und stellt durchaus keine wesentlich verschiedenen Anforderungen an die ausführende Kraft. An der erwähnten Unsicherheit kann nur die Unbestimmtheit der Choralvorlage, die Unzulänglichkeit der Choraltonschrift schuld sein.

Während der heutige Sänger von jeder Vorlage genaue Auskunft über die melodische und rhythmische Gestaltung der zu singenden Melodie erwartet, bietet ihm die spätmittelalterliche Choraltonschrift, wie sie heute noch zu Ehren besteht, das rein Melodische der Choralmelodie, und vom Rhythmischen, wenn wir von den Ziernoten, und Zierformeln absehen, nicht mehr als die Gruppierung nach Sätzen und Satzeinschnitten. Sie schweigt völlig über das rhythmische Verhältnis der Einzeltöne zueinander, dessen genaue Einhaltung schon beim Solo — noch mehr aber beim Chorgesang die unerläßliche Vorbedingung eines sichern, bestimmt ausgeprägten und darum auch ausdrucksfähigen Vortrags bildet. Zur Zeit ihres Entstehens genügte diese Tonschrift vollauf, da ihr die lebendige mündliche Tradition ergänzend zur Seite stand. Heute aber, wo eine solche Tradition erst wieder angebahnt werden muß, und wo auch die mündliche Tradition nur mit Hilfe der schriftlichen Fixierung ihren ganzen Einfluß geltend machen kann, dürfen wir auf eine vollständigere, jeden Zweifel behebende Notierung der Choralmelodien in keinem Fall verzichten.

Welches ist dieses „rhythmische Verhältnis der Einzeltöne zueinander", über das der „Choral vollkommen schweigt"? Es ist, fährt Dr. Mathias fort „das Verhältnis der Einzeltöne zueinander nach Länge und Schwere, nach Dauer und Wärme, nach Quantität und Qualität . . . ein Verhältnis, welches die Choralmelodie selbst betrifft."

Digitized by Google

Niemals ist strenger über die Choralnotierung geurteilt worden.

Selbstverständlich ergibt sich daraus für den Autor die Notwendigkeit, rhythmische Zeichen zu setzen.

Dann geht er auf die Anwendung dieser Zeichen über und unterscheidet zwischen den syllabischen Gesängen und den Gesängen mit Notengruppen.

Für diese erachtet er es als notwendig alle Stützpunkte zu bezeichnen:

„Zweifel können sich erst einstellen, wenn über einer Silbe mehr als drei Töne erklingen sollen. Nach höchstens drei Tönen stellt sich nämlich erfahrungsgemäß für den Sänger das Bedürfnis ein, mit der Stimme irgend einen neuen Stützpunkt zu gewinnen, seiner Stimme einen, wenn auch noch so leisen und unmerklichen Nachdruck zu geben. Sind ihm die Stützpunkte nicht von vornherein gegeben, dann legt er sich selbst solche aufs Geratewohl während des Singens fest. Manchmal ist seine Wahl eine glückliche, sehr oft ist sie es aber auch nicht. In jedem Fall ist sein Vorgehen ein plan- und zielloses; er muß sich vielfach dem blinden Zufall anheimgeben, und daher das Unsichere und Zaghafte und Unbestimmte im Vortrag. Sollen mehrere Sänger gleichzeitig solche unbestimmte Notenreihen absingen, dann steigert sich natürlich die Unsicherheit und Verschwommenheit. Jeder legt sich möglicherweise die Stützpunkte anders zurecht. Was der eine betont, läßt der andere unbetont, worauf der eine sich stützt, darüber geht der andere leicht hinweg; ein beständig sich lähmendes Abmühen ohne Farbe, ohne Glanz, ohne Leben, ein undefinierbares Gewackel! Solche längere Tonreihen müssen also unbedingt rhythmisch gegliedert und gedeutet werden."

Was die syllabischen Gesänge anbetrifft, ist Herr Dr. Mathias anderer Meinung:

„Wo der Text im Vordergrund steht, wie in syllabischen oder doch vorwiegend syllabischen Gesängen, da ist dies hinreichend durch die Textunterlage bestimmt: die Melodie ist ja nur die künstlerische Verklärung und Potenzierung des Textes. Sie muß, solange sie mit dem Text parallel einherschreitet, mit dem Text Schritt halten, muß akzentuieren, wo der Text akzentuiert, muß sich heben mit dem Text und muß sich senken mit ihm. Die gute Textaussprache wird somit in syllabischen Gesängen an und für sich schon hinreichend Aufschluß geben über den Stärke- und Schwergrad der einzelnen Töne. Jede weitere Angabe ist daher in solchen Gesängen und an solchen Stellen überflüssig."

III.

Diese Folgerung wäre vollkommen richtig, wenn man sich über die lateinische Aussprache und infolgedessen über die rhythmische Bewegung des Textes vollkommen im klaren wäre. Aber wer wüßte nicht, daß keineswegs alle Musiker, die sich mit gregorianischem Gesang befassen, ein und derselben Meinung sind? Und dabei spreche ich nur von den Anhängern des oratorischen Rhythmus. Man könnte da drei bis vier Theorien aufzählen; die beiden folgenden sind einander geradewegs entgegengesetzt.

Die erste — zu der auch wir uns bekennen — verlangt die Freiheit des Akzents. Sie setzt ihn gern über den leichten Taktteil, den Aufschwung der molodischen Bewegung, weigert sich aber dabei nicht, ihn auch über den schweren Taktteil, den Stützpunkt zu setzen, wenn der Zusammenhang der Melodie oder des Textes es verlangt. Diese Theorie ist ausführlich und mit vielen Beweisen im VII. Band der *Paléographie musicale* dargelegt worden, worauf wir verweisen.

Die zweite Theorie hingegen setzt jeden Akzent ohne Ausnahme über den Niederschlag, den schweren Taktteil der Melodie. Sie zerstört, meiner Meinung nach, den ganzen Rhythmus der gregorianischen Melodien. In welcher historischen oder wissenschaftlichen Studie ist sie niedergelegt worden? Meines Wissens in keiner.

Neben diesen einander entgegengesetzten Systemen gibt es noch andere, die mehr oder weniger durch sie beeinflußt werden.

Ein Autor z. B. erkennt die Theorie von Solesmes an, will aber die Hymnen und Sequenzen davon ausgenommen wissen.

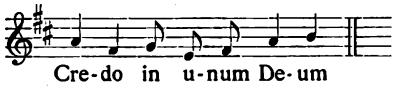
Digitized by Google

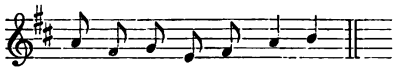
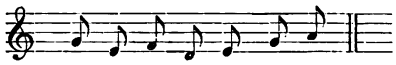
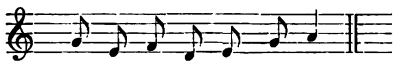
Ein anderer spricht den tonischen Akzent in den syllabischen Gesängen dem schweren Taktteil, dem Stützpunkt zu, wenn aber der Akzent von einer Gruppe gefolgt wird, setzt er ihn über den leichten Taktteil, den Aufschwung. Kurz, die Abweichungen der Schulen, und die Abweichungen innerhalb derselben Schulen, sind eine auffallende Tatsache. Jede schmeichelt sich selbstverständlich, die Wahrheit erkannt zu haben, und empfindet daher weder Zweifel noch Bedenken, den Gang der Melodie festzusetzen, jede gibt vor, auf ihre Weise die „künstlerische Verklärung und die Potenzierung des Textes herbeizuführen" und „die Melodie mit dem Text Schritt halten zu lassen".

Die Wahrheit ist, daß unter den Geistern ein Chaos herrscht. Man wird mir Recht geben, wenn man die verschiedenen Transkriptionen und die Begleitungen der Vatikanischen Ausgabe prüft, in denen es, besonders was die syllabischen Gesänge anbetrifft, von verschiedenen Rhythmen wimmelt — ein wahrer Turm von Babel, jeder spricht seine eigene Sprache, und keiner versteht den andern.

Ein einziges Beispiel: Bei der Intonation des *Credo I Vatic.* haben wir, was die Dauer der Noten anbetrifft, in vier Ausgaben vier verschiedene Auffassungen:

Edition Pustet



„ Schwann

„ Dessain

„ Desclée

Bin ich nicht nur zu sehr im Recht?

Wenn schon die Musiker und Fachleute, von denen man glauben sollte, daß sie sich in allen rhythmischen Fragen auskennen und die über Tonalität, Aufbau und Rhythmus der Melodie nachgedacht haben, zu so ungleichen Resultaten kommen, was kann man da von Stegreifsängern, von unerfahrenen Sängern, wie arme Landkantoren und Kinder, die kaum Latein lesen können, es sind, erwarten? Ist es nicht nötig, sie zu leiten, hat nicht jede Schule, da sie sich im Besitz der Wahrheit glaubt, die Pflicht, diesen guten Leuten den Weg zu weisen?

IV.

Man soll uns nur nicht wieder vorhalten: „Singt natürlich, betont die Akzente richtig, phrasiert etc. . . ." das kennen wir schon auswendig.

Damit ist ja gar nichts gesagt! Das „Natürliche", ist es nicht die jeder Schule eigentümliche Art, die Interpunktion aufzufassen, den Gang der Melodie, die leichte Zeit (Aufschwung) und die schwere Zeit (rhythmischer Stützpunkt) zu bestimmen?

Eine tote Sprache, eine tote oder 15 Jahrhunderte alte Musik auf „natürliche Art" zu singen, das bedeutet nichts weniger, als ein von Schwierigkeiten strotzendes Problem aufwerfen! Engländer, Deutsche, Franzosen, Italiener, Spanier werden dem Geist ihrer eigenen Sprache entsprechende verschiedene Lösungen finden; achtet nur auf den Unterschied in der Aussprache des Lateinischen bei den verschiedenen Völkern! Im Bereich des Rhythmus, der Akzentuierung und der lateinischen Musik verhält es sich nicht anders.

Es ist klar wie der Tag, daß das Natürliche bei der Ausführung der gregorianischen Gesänge vorwalten muß, aber das Natürliche im Sinn der Alten, nicht im Sinn der Modernen! Um es zu erwerben, um in den Vollbesitz der richtigen rhythmischen Bewegung der lateinischen Akzentuierung zu gelangen, müßte die musikalische Erziehung der Völker wieder von vorne beginnen. Denn die Irrtümer, die über diesen Punkt verbreitet sind, haben ihre Hauptquelle in dem Unterricht, den das Kind von der Wiege an erhält.

Setzt richtig den Akzent, und das wird genügen. Aber wie ihn richtig setzen? Leicht, kurz, federnd, geschmeidig, beflügelt beim Aufschwung, beim Aufflug des Rhyth-

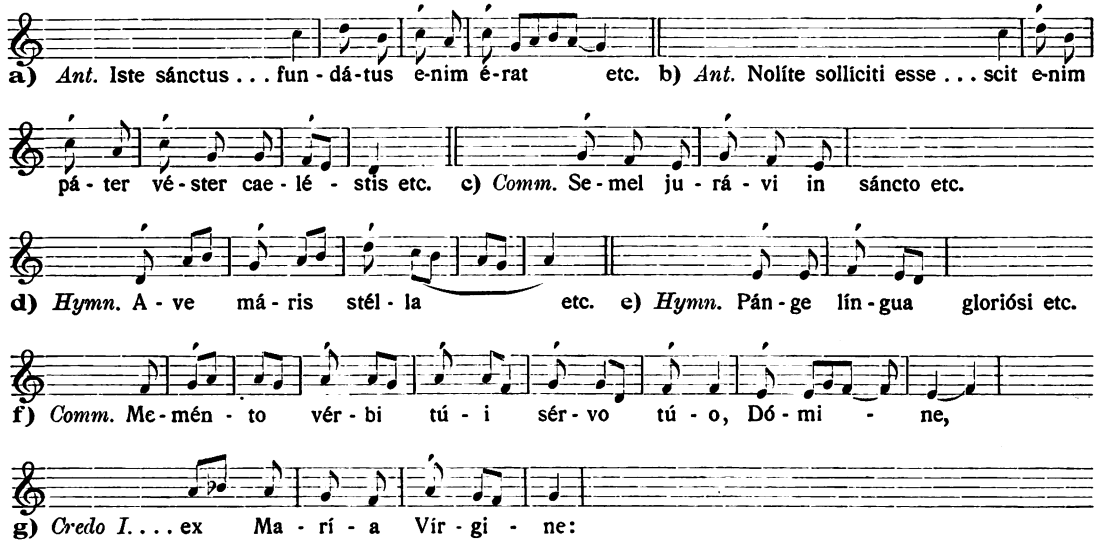
Digitized by Google

mus? Oder schwer, lang, gewichtig, massig beim Schlag, beim Ruhepunkt des Rhythmus? Auf dieser Wahl beruht das ganze Problem.

Der Gegenstand, der da in Frage kommt, ist von großer Wichtigkeit: es handelt sich dabei in vielen Fällen um die Quintessenz des Rhythmus selbst.

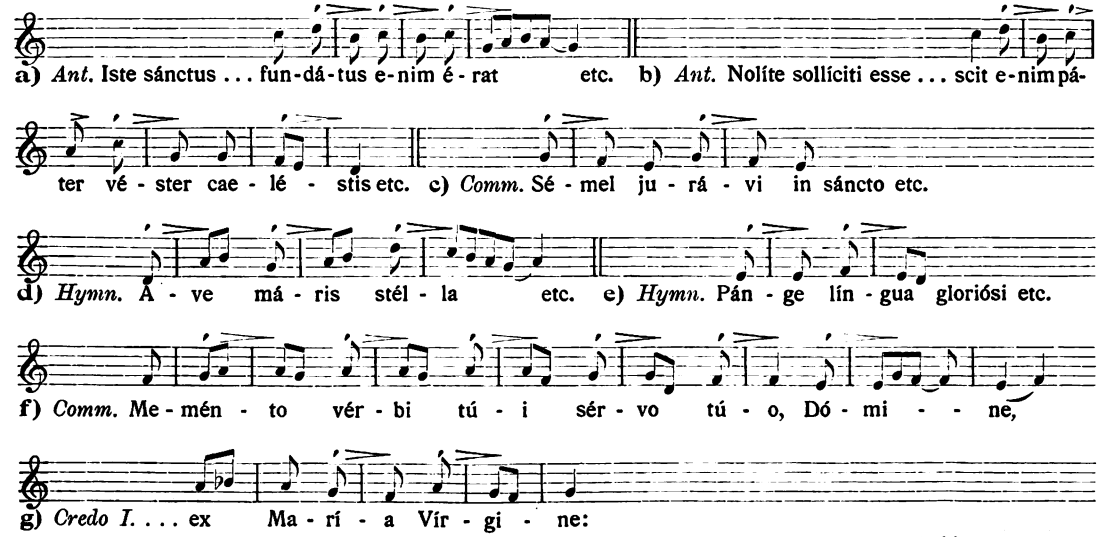
So betrachten wir in Solesmes die folgenden Phrasen, die alle Akzente im Niederschlag haben, als unmusikalisch, unrhythmisch und dem lateinischen Akzent vollkommen zuwider. Und wenn eine nach diesem rhythmischen Gang gebildete Harmonisierung diesen noch verstärkt, dann ist das Unglück fertig! Die hauptsächlichen Akkorde treffen dann mit den Akzenten zusammen. Was weiterhin die Beispiele B betrifft, so wird dort das gerade Gegenteil eintreten: die Akkorde werden mit der Endsilbe der Worte zusammenfallen. Denn auch hier muß die Begleitung der rhythmischen Bewegung folgen.

Beispiele A — schlecht rhythmisiert.



Bei all diesen Beispielen gehört der tonische Akzent unserer Meinung nach unbedingt über den Aufschwung.

Beispiele B — richtig rhythmisiert.



Digitized by Google

Wenn ein oder der andere Musiker nicht die ungeheure Kluft, die diese beiden Arten der Rhythmisierung trennt, empfindet, oder etwa gar die Methode A der Methode B vorzieht — und das ist infolge alteingewurzelter Gewohnheit möglich — so glaube ich, daß er weder die leichte Anmut der lateinischen Sprache noch den geistvollen Reiz des gregorianischen Gesanges voll auskosten kann, ohne vorher durch ehrliche, fleißige Arbeit wahrhaft lateinisch und gregorianisch fühlen gelernt zu haben.

Der starke Akzent über dem Aufschwung, der schwache rhythmische Stützpunkt über der *Finalis* der lateinischen Worte, das ist der einzige Rhythmus, der für die ersten drei, rein syllabischen Beispiele (a, b, c) paßt.

Diese Stellung des rhythmischen Stützpunktes über der letzten schwachen Wortsilbe ist seiner Natur nach vollkommen berechtigt: er kann sich allen Silben und Noten anpassen, selbst den schwächsten und leichtesten, selbst den liqueszierenden, ja selbst den Pausen, und zwar ebensogut in der modernen Musik als auch im gregorianischen Gesang. Man kann es nicht oft genug wiederholen: Der rhythmische Stützpunkt an sich gehört nicht der dynamischen Ordnung an, sondern der rein rhythmischen, der Ordnung der Bewegung, der — wie der antike Ausdruck lautet — kinematischen Ordnung, die den Aufschwung (Arsis) und Ruhepunkt (Thesis) oder Stützpunkt mit einbegreift. Seiner Stärke oder Schwäche nach (dynamische Ordnung) wird er von außen beeinflußt. Wenn es sich, wie hier, um syllabische Gesänge handelt, so wird sein Wert der Intensität nach durch die dynamische Art der ihn tragenden Silben bestimmt. Er ist stark, wenn er mit einer betonten, schwach, wenn er mit einer unbetonten Silbe — kurze *Penultima* oder *Finalis,* wie in unserm Beispiel — zusammenfällt, und auf diesem freien, unabhängigen Spiel, in dem die beiden Ordnungen — dynamische und kinematische — abwechseln, beruht eine der größten Schönheiten aller wahren Musik. Den rhythmischen Flug der gregorianischen Melodie der steten Herrschaft einer starken Betonung unterordnen wollen, das heißt, ihn in einen Panzer von Stahl und Eisen zwängen, das heißt ihn vernichten.

Im Beispiel a) *Ave maris stella* ruht der rhythmische Stützpunkt auch auf den Endsilben der Worte, auf die diesmal mehrere Noten entfallen, während auf den Akzent nur eine einzige entfällt. Nach dem vorzüglichen Aufsatz von D. J. Pothier über diesen Hymnus[1]) wollen wir über diese Eigentümlichkeit weiter nicht sprechen. Dadurch wird auch der Rhythmus des Wortes *lingua* im Beispiel e) gerechtfertigt.

Einen analogen Fall finden wir auch im Beispiel g): nach einem über eine einzelne Note gesetzten Akzent fällt der Stützpunkt auf eine kurze *Penultima,* die zwei Noten trägt. Den rhythmischen Iktus auf den Akzent setzen und ihn mit den beiden folgenden Noten zu einem Tripeltakt zusammenzufassen (cf. ex. A, g), gilt bei uns als grober Fehler gegen die Melodie und den Rhythmus. Denn gewöhnlich trachten die gregorianischen Komponisten besonders bei den Kadenzen den tonischen Akzent vor einer kurzen *Penultima* von jeder Notenüberladung zu befreien und ihm so die Leichtigkeit, den Aufflug, den melodischen und rhythmischen Aufschwung zu belassen, der ihm natürlich ist. Und dieser gewohnte Vorgang wird zur Regel, und zwar zur Regel, die keine Ausnahme kennt, wenn es sich wie im *Credo* darum handelt, spondeische Kadenzen in daktylische zu verwandeln.

Aus diesem Grund weigern wir uns, den rhythmischen Iktus auf den Akzent zu verlegen, und verlegen ihn auf die *Clivis.*

Und so gibt es auch nicht zwei Schulen von Solesmes, eine alte und eine neue, sondern nur eine einzige. D. J. Pothier hat immer diese Lehre gegeben, die wir befolgen.

Wir wollen noch mit wenigen Worten einer falschen Auffassung unserer Theorie entgegenarbeiten: Wenn wir den mit den Akzent versehenen Noten und Silben den Aufschwung des Rhythmus zuerkennen, so handelt es sich dabei keineswegs um Mimik, um irgendwelche Gesten. Die Geste hat mit dem Ursprung des Rhythmus nicht

[1]) *Revue du chant grégorien* 1895. — Wir haben diesen Artikel nahezu vollständig in der *Paléographie musicale* t. VII p. 139 abgedruckt.

Digitized by Google

das Geringste zu schaffen. Das Wort Aufschwung, die Arsis der Alten, bedeutet eine innere Eigenschaft, das eigentliche Wesen, ich möchte sagen die Seele dieser Noten: Nicht die Geste bringt — wie man uns einreden möchte — den Rhythmus hervor, sondern der Rhythmus die Geste. Aller Rhythmus ist vor der Geste vorhanden, wie die Landschaft vor der Photographie, die sie wiedergibt.

V.

Genügen aber nicht, wenn ich die Solesmische Theorie anerkenne, die tonischen Akzente, um den Gang der Melodie, die Momente des Aufschwungs und der Ruhe zu bezeichnen? Und hat denn nicht das Episem nur dieselben Befugnisse wie der Akzent?

Wenn die Sänger genaue Kenntnis der lateinischen Aussprache hätten, wären die rhythmischen *Episemata,* auf die syllabischen Gesänge angewendet, gewiß von geringerer Wichtigkeit — aber nur in den Fällen, wo es nur eine einzige Art der Rhythmisierung gibt. Sie bleiben notwendig, wo mehrere Möglichkeiten offen stehen. Außerdem fallen nicht alle Akzente mit dem Aufschwung zusammen, manche sind beim Stützpunkt, und man kann da nicht vom Blatt weg wählen. Und wenn man ein erstes Mal gewählt hat, muß man ein zweites und drittes Mal dabei bleiben. Wie selten sind die Sänger und selbst die Chordirigenten, die bei so schwierigen Fragen nicht geleitet werden müssen! Man wird aus unsern Forschungen über das *Credo* bald erkennen, daß das aufmerksamste, genaueste Studium erforderlich ist, um die in der gregorianischen Rhythmisierung enthaltenen Probleme zu lösen, und daß nur ein musikkundiger Herausgeber, der ruhig nachdenkend, in aller Stille über seinen Handschriften sitzend arbeitet, sich diesen Forschungen widmen und sie zum Abschluß bringen kann.

Wir dürfen auch nicht vergessen, daß, genau gesprochen, der lateinische Akzent kein rhythmisches Zeichen ist, da er nicht mit Genauigkeit den Gang der Melodie angibt, die von Ruhepunkt zu Ruhepunkt fortschreitet. Der Platz des Akzents im Rhythmus ist frei; er ist, je nach den Umständen, am Anfang, in der Mitte oder am Ende.

Im Gegensatz dazu ist das vertikale Episem unserer Notation ein echtes rhythmisches Zeichen; es bezeichnet immer die Stützpunkte oder Ruhepunkte der Melodie.

Um die Verschiedenheit der beiden graphischen Zeichen festzustellen, genügt schon die Beobachtung, daß die Akzente nicht immer mit den *Episemata* oder rhythmischen Stützpunkten zusammenfallen, eine Tatsache, die sowohl aus dem gregorianischen Gesang als auch aus der polyphonen Musik des XV. und XVI. Jahrhunderts hervorgeht. Es ist ein moderner Irrtum, das regelmäßige, ständige Zusammentreffen von Akzent und Schlag, durch das Episem dargestellt, vorauszusetzen. Diesem Irrtum muß man begegnen, ihn bekämpfen, ihm den Weg sperren; er wäre der Untergang des wahren gregorianischen Rhythmus. In der Praxis ist daher in unserer Zeit nichts berechtigter, als der Gebrauch des rhythmischen Episems.

Selbst wenn übrigens das Episem mit dem Akzent zusammenfiele, — was nicht der Fall ist — könnten wir darin noch keinen triftigen Grund sehen, um in der Melodie Zeichen zu streichen, weil sie schon im Text ihr Äquivalent haben. In diesem Fall müßte man die ganze musikalische Interpunktion verdammen, alle Striche, die langen, mittleren und kurzen, da sie oft nur die literarischen Interpunktionszeichen wiederholen.

Man sagt auch, daß das einzige rhythmische System, das sich heutzutage mit dem modernen Ohr verträgt, auf der Dynamik basieren muß, und daß daher die gregorianische Melodie dieser Forderung nachgeben, und sich dazu verstehen muß, den Akzent auf den Schlag zu setzen.

Das ist bloßer gregorianischer Modernismus. Wenn man anfängt, diesem Moloch, der sich „heutzutage" oder „modernes Ohr" nennt, zu opfern, wird der ganze gregorianische Choral daran glauben müssen, denn jeder Modernist wird ihm darbringen, was ihm mißfällt; kurze, mit mehreren Noten beladene *Penultima,* unendliche Jubilationen, Tonalität, freien Rhythmus — und das zu einer Zeit, wo sich die Musik von Tag zu Tag mehr aller engen metrischen Regeln entledigt, die sie einzwängen, um sich eben durch die alten römischen Melodien inspirieren zu lassen.

Digitized by Google

VI.

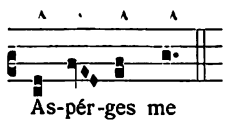
Gegen die Anwendung des Episems in syllabischen und andern Gesängen wendet man auch ein, daß die stete Wiederholung nach je zwei und zwei oder drei und drei Noten für die Schönheit der Aufführungen eine große Gefahr bedeutet, die Gefahr nämlich, die Aufmerksamkeit zu sehr auf Details zu lenken, alle rhythmischen Stützpunkte zu sehr zu unterstreichen, und die Phrase in lauter aus zwei oder drei Noten bestehende Stümpfe zu zerhacken. Und um diesen Einwand zu bekräftigen, pflegt man dann diesen oder jenen Chor, der die *Episemata* so behandelt — oder besser gesagt, mißhandelt — zu zitieren.

Die Entgegnung ist sehr leicht.

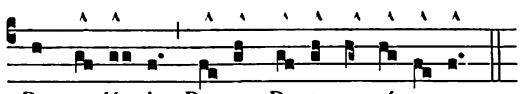
Der Mißbrauch, der mit einer an sich guten Sache getrieben wird, beweist nichts gegen ihre Nützlichkeit oder Notwendigkeit. Wenn der Mißbrauch eines Notenzeichens durch schlechte Sänger jedesmal zu seiner Unterdrückung führen sollte, müßte man sie alle streichen; und mit den Noten selbst müßte man anfangen, denn man singt sie falsch; dann kämen die Zeichen daran, die die Dauer der Noten angeben, denn man hält sie nicht ein; dann die verschiedenen Striche, denn man gibt ihnen nicht den ihnen zukommenden Wert, vor allem die Akzente, denn fast überall werden sie herausgestoßen, ohne Nuancen, ohne Geschmack und Unterscheidung, verunstaltet. Mit einem Wort, alle melodischen und rhythmischen Zeichen der Musik und des Textes würden unfehlbar unterliegen.

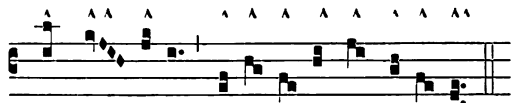
Kommen übrigens dieselben Gelegenheiten zu Mißbräuchen nicht auch in gewissen gemischten Gesängen vor, und auch in melismatischen, wo die Zweier- oder Dreiereinteilung deutlich durch die Notation und durch die Worte bestimmt ist? Wer hätte noch nicht gehört, wie manche Chöre, mit dem besten Willen der Welt alle ersten Noten folgender Gruppen vernichten, und zwar unter dem Vorwand von Impuls, von rhythmischem Iktus?

Editio Vaticana



Editio Vaticana VIII.



Editio Vaticana IX.

Sollte man vielleicht diese und viele ähnliche Melodien umändern oder ausschalten, weil ungeschickte Sänger sie falsch wiedergeben? Nein, man muß sie lehren, sie richtig zu singen, indem man die betreffenden praktischen und theoretischen Regeln darlegt.

Lehrt sie, daß nicht jede erste Note einer Zweier- oder Dreiergruppe ebensowenig wie in der modernen Musik eines neuen Stimmimpulses bedarf, um gehört oder erraten zu werden.

Lehrt sie, in jedem Wort richtig den tonischen Akzent, der stark ist, von den Ikten oder rhythmischen *Episemata* unterscheiden, die keine Akzente, sondern bloße Stützpunkte der Melodie sind und der Natur der Silben, die sie tragen, und ihrer Stellung in der Phrase nach stark oder schwach sein können.

Lehrt eure Sänger, daß die tonischen Akzente, die rhythmischen Ikten, die kleinen Zweier- oder Dreiergruppen nicht alles sind: Sagt ihnen, daß sie nur geringe, ganz geringe Glieder sind, die zusammensteuern, um den vollständigen, lebendigen Körper der Phrase zu bilden; sagt ihnen, daß sie nur ein kurzer Moment, ein Pulsschlag im Leben der Phrase sind.

Lehrt sie, daß jedes in diesem Gebilde seine bestimmte, wenn auch diskrete Rolle, seine eigene, zarte Intensitätsnuance hat, die kaum je die gleiche ist, wie in der vorangehenden oder darauffolgenden Gruppe.

Mit einem Wort, lehrt sie richtig phrasieren; denn „sie scheinen nicht zu wissen oder zu erraten, was der — nennen wir ihn — innere Rhythmus eines Taktes oder einer Phrase ist; sie verstehen bei einer klangvollen Periode das richtige Atmen nicht, noch sie mit einem Impuls oder einem kaum merkbaren Zurückhalten zu beschleunigen oder

Digitized by Google

zu verlangsamen, ihr nachzugeben, ohne sie zu verändern, und in ihren Lauf, ihre Biegsamkeit und Elastizität, und in ihren Hauch, den regelmäßigen aber schwachen Hauch des Lebens, Abwechslung zu bringen." [1])

Sollen wir unsre Kantoren tadeln, weil sie diese Feinheiten nicht kennen? Dazu haben wir nicht das Herz. Die Vorwürfe, die wir hier abgeschrieben haben, sind von Herrn Camille Bellaigne entlehnt, der sie an die Künstler der Oper, sowohl an die der Bühne als die des Orchesters richtet.

Also keine Vorwürfe, aber unterrichtet zuerst euch selbst und dann euern Chor, bildet ihn langsam und mit Geduld, und wenn ihr auch nicht die Vollkommenheit, die der berühmte Kritiker so gut beschreibt, erreicht, so werden doch die Härten, die Stöße, die Fehler von wohlmeinenden, aber unerfahrenen, und zu sehr auf die Sonderregeln bedachten Sängern sind, langsam verschwinden. Bedient euch der Zeichen — Akzente und *Episemata* — die sie mißhandeln; lehrt sie, sich ihrer auf vernünftige, zurückhaltende, wohlbedachte, ja selbst auf künstlerische Art und Weise zu bedienen, wenn das mit dem musikalischen Niveau vereinbar ist. Und ihr werdet sehen, daß sie, wenn sie richtig interpretiert werden, viel zur Reform und Verbesserung eures Chors beitragen werden.

VII.

Soll ich noch einen Einwand einiger Kapellmeister mitteilen?

„Meine Schüler singen in vollkommenem Zusammenklang ohne Zuhilfenahme der als notwendig geschilderten rhythmischen Zeichen und *Episemata*. Nirgends wird das Bedürfnis, sie einzuführen, bemerkbar." (*Musica sacra de Namur* 1908, p. 5.)

Ich muß gestehen, daß ich mich nicht enthalten kann zu lächeln, so oft ich solche Beteuerungen höre. Diese Schlußfolgerung kommt mir ebenso vor wie folgende: Man kann von Belgien nach Rom zu Fuß gehen, man braucht keine Eisenbahn; oder: wozu das Tageslicht: Gas und Elektrizität genügen uns. Wir haben nie geleugnet, daß man es mit Hilfe eines guten Lehrers und einer fehlerhaften Notation dazu bringen kann, erträglich oder selbst vollkommen zu singen. Unsere alten Gregorianer erreichten unserer Meinung nach dieses Resultat, ohne dabei Wunder zu vollbringen, unter viel ungünstigeren Bedingungen. Sie sangen nach unlinierten Neumen, d. h. mit Hilfe einer unausgebildeten Notation, die nur ungefähr die Melodie und den Rhythmus angab; viele hatten auch nicht die wertvolle Hilfe der melodischen und rhythmischen Zeichen der Metzer und St. Gallner Handschriften. Der Lehrer mußte alles ersetzen; er unterrichtete die genauen Intervalle, die langen und kurzen, die starken und schwachen Noten, den Gang der Melodie, die Nuancen und so weiter, und all das nach dem Herkommen, nach der noch lebendigen Tradition, die, wie die Handschriften deutlich beweisen, überall die gleiche war. Welche Aufgabe für den Lehrer und die Schüler! Zehn Jahre brauchte man, um sein Antiphonarium zu beherrschen! Auch wurde die Linienschrift, die teilweise Abhilfe schuf, weder von Lehrern noch von Schülern verachtet, außer vielleicht in St. Gallen, wo die gelehrten Mönche hartnäckig lange Zeit auf ihrer Notenschrift bestanden, die unterdessen schlechter geworden und aus der Mode gekommen war: *Nil novi sub sole!*

Wenn es möglich war — und die Geschichte beweist es — selbst mit der Notenschrift ohne Linien zu einem günstigen Resultat zu gelangen, so ist es kein Wunder, wenn ein gebildeter, kluger, ausdauernder, aufopfernder Lehrer große Erfolge mit der gegenwärtigen Notenschrift erreicht, die ja im Melodischen der Neumennotation weit überlegen ist.

Aber ich will noch weiter in die Ansichten meiner Widersacher einstimmen: Man braucht überhaupt keine Bücher, überhaupt keine Notenschrift dazu, um einem Chor — selbst in verschiedenen Stimmen — ein modernes oder gregorianisches Musikstück einzustudieren. Dieser Vorgang kehrt täglich in allen Elementarschulen der ganzen Welt wieder, wo man die Kinder nur im Nachsingen übt.

---

[1]) M. Camille Bellaigne, Revue des deux mondes, 1. mars 1908, p. 120.

Digitized by Google

Man kann noch weiter gehen!

Ich sagte vorhin: über diesen Einwand muß ich lächeln; er erinnert mich nämlich immer an Vert-Vert, den berühmten Papagei, dessen belustigende Geschichte uns Gresset erzählt:

A Nevers donc, chez les Visitandines,
Vivait naguère, un Perroquet fameux.
. . . . . .
Ver-Vert (c'était le nom du personnage),
. . . . . .
Fut, jeune encor, ne sachant rien de rien,
Au susdit cloître enfermé pour son bien.
. . . . . .
Ver-Vert était un Perroquet dévot
. . . . . .
Ne disait donc un immodeste mot:
Mais en revanche, il savait des cantiques,
Des *Oremus,* des Colloques mystiques,
Il disait bien son *Benedicite,*
Et *votre Mère,* et *votre Charité.*
. . . . . .
Il avait eu dans ce docte manoir
Tous les secours qui mènent au savoir.
Il était là maintes filles savantes,
Qui mot pour mot portaient dans leurs cerveaux
Tous les Noëls anciens et nouveaux.
. . . . . .

Seine fähigen Lehrerinnen brachten ihm nicht bloß die Melodie und den Rhythmus bei, sondern sogar die Nuancen:

Instruit, formé par leurs leçons fréquentes,
Bientôt l'élève égala les Régentes;
De leur ton même adroit imitateur,
Il exprima la pieuse lenteur,
Les saints soupirs, les notes languissantes
Du chant des sœurs, colombes gémissantes.
Finalement Ver-Vert savait par cœur
Tout ce que sait une Mère de chœur.

Wahrlich, ein wunderbares Resultat, und — hört und staunt — „ganz ohne rhythmische Zeichen und *Episemata*" erhalten. Der Schüler selbst „empfand keineswegs das Bedürfnis darnach": *ignoti nulla cupido!*

Das ist die Wirkung, die geduldige, gelehrte und in ihrer Kunst geschickte Lehrer auf geschulte Chöre, junge Kinder und selbst auf kluge Vögel ausüben.

An dieser Wirkung haben wir niemals gezweifelt. Andrerseits aber Geschichte, Erfahrung und der gesunde Menschenverstand haben uns gelehrt, daß die Aufgabe von Meister und Schüler — unter der Voraussetzung er sei intelligent — um so leichter wird, je genauer die Notenschrift ist. Das allein hätte genügt, um die Beifügung unsrer Zeichen zu rechtfertigen.

Außerdem wissen wir aber, daß ehemals in den beiden gregorianischen Handschriften sehr zahlreiche Vorschriften bezüglich des Rhythmus und verschiedener Nuancen existierten, die die gregorianische Melodie belebten und sie reizvoll, lieblich und abwechslungsreich gestalteten. Sind wir denn tadelnswert, weil wir versuchen, den Faden der Tradition wieder zu knüpfen, in den alten gregorianischen Geist einzudringen und in der Praxis die rhythmischen und ästhetischen Vorschriften zu erneuern, ohne welche die Melodie nur ein Körper ohne Seele wäre? Man kann es nicht oft genug wiederholen: es genügt nicht, ungefähr die Folge und die Gruppierung der Noten wiederhergestellt zu haben; solange wir nicht den Rhythmus, die Nuancen und das fromme und künst-

Digitized by Google

lerische Gefühl, das sie belebte, wiedergefunden haben, wird die Aufgabe nicht erfüllt sein. Es ist in St. Gallen, in Metz und in den tausend Ausgaben aller Familien, wo man sie suchen muß.

VIII.

Um diese Plauderei zu beenden, will ich nur noch ein Wort aus Kindermund erwähnen.

Der Direktor einer Chorschule gab seiner Schar von jungen Choristen eine Musik- und Choralstunde. Nach der Ausführung eines leicht erlernten neuen polyphonen Stückes geht man zum gregorianischen Gesang über. Die Ausgabe, deren man sich bedient, ist eine reine, sehr reine Wiedergabe der Vatikana: kein einziger Punkt, kein Episem. Der Lehrer unterrichtet die nötigsten Regeln: Gebrauch der weißen, kleinen und großen Zwischenräume bei den Neumen; ihr Nichtgebrauch zwischen den Silben eines Wortes, oder zwischen durch den Sinn verbundenen Worten — bemerkt sei, daß keiner der Buben Latein versteht! — er lehrt sie den *Pressus,* den *Oriscus,* den *Strophicus,* die alle die gleiche Form haben, unterscheiden, bei der Note, die dem *Quilisma* vorangeht, einen Vorschlag zu machen, die starken und schwachen Noten zu erkennen, die Worte mit Hilfe von Arsis und Thesis gut zu akzentuieren etc. Von der Theorie geht man zur Praxis über und *vice versa.* Die kleine Schar ist ganz Aug und Ohr; sie stopft diese vielfachen Regeln in ihren Verstand, vor allem in ihr Gedächtnis. Sie singt aus vollem Hals — — aber es gibt Hindernisse. Der Eine vergißt diesen weißen Zwischenraum, sein Nachbar vernachläßigt einen andern. Zwei oder drei glauben einen weißen Zwischenraum zwischen zwei durch eine Quarte getrennten Neumen zu sehen und machen ein *Ritardando,* die andern gehen vorwärts: die Folge ist Mangel an Zusammenklang, Unordnung. Man muß innehalten und wiederholen. Die Kinder streiten untereinander: „Da steht ein weißer. — Nein, es steht keiner da. — Ich sag' Dir, daß da einer steht!" Der Lehrer sieht nach, prüft, vergleicht andere Teile, endlich fällt er das Urteil, daß ein weißer der Höhe nach dasteht, und nicht der Breite nach, und nur der weiße Zwischenraum der Breite nach zeigt ein Zurückhalten der Stimme an. Nach diesem Urteilsspruch wird nach und nach wieder Friede geschlossen: es sind lauter gute, folgsame Kinder. Man fängt wieder an, es geht soso — lala; dann muß man wieder innehalten; immer vergessen die Kinder die eine oder andre Regel; die Polyphonie war entschieden leichter. Der Direktor wiederholt geduldig die Prinzipien — er ist an die Flüchtigkeit seiner kleinen Schüler gewöhnt —, er geht ins Detail ein, da wird plötzlich eine ungeduldige kleine Sopranstimme laut: „Aber bitt' schön, es steht ja gar nix da!" „Der Bub hat recht," denkt der Lehrer. Und da er klug und vorurteilsfrei ist, sieht er es ein, und macht sich in aller Stille die Lehre, die ihm sein Schüler so unbefangen erteilt hat, zunutzen. Er zankt der Form wegen ein bischen, und weist den kleinen Frechling seines Fürwitzes wegen zurecht; aber kurze Zeit nachher legt er in die Hände seiner lustigen Schar gut rhythmisierte Bücher, wo nicht „nix dasteht".

Digitized by Google

Nachklänge zur XX. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins in Innsbruck

Im Oktoberheft (Seite 179 ff.) hat die *Musica sacra* einen Originalbericht über die XX. Generalversammlung in Innsbruck aus der Feder des Herrn Direktors Dr. Hugo Löbmann, Leipzig, gebracht. Im folgenden will nun die Redaktion eine kleine Nachlese halten und aus unseren kirchenmusikalischen Zeitschriften ihren Lesern jene Berichte auszugsweise mitteilen, welche ein besonderes Interesse beanspruchen. Dieses Interesse scheint mir gegeben zu sein durch eine objektive Kritik, welche Licht und Schatten recht zu verteilen weiß, ferner durch neue Anregungen, die für künftige Generalversammlungen von Bedeutung sein können und vielleicht nicht zuletzt auch durch die Vergleichung der mitunter stark auseinandergehenden Auffassungen der Referenten über dieselbe Sache.

I. „Der Katholische Kirchensänger"-Beuron, Nr. 8/9 S. 81 ff.:

Die Frankfurter Beratung der Diözesanpräsides im vergangenen Winter hatte für die Generalversammlung etwas befreiend gewirkt, und wenn sie vorerst auch nur Referate und Resolutionen zutage förderte, so lag doch etwas wie frischer Mut zu neuem Leben darin, und der weckte in weiten Kreisen Widerhall.

Zumal die Freunde der Instrumentalmusik atmeten auf. Der nur „Geduldeten" sollten Hausrechte, ja eine gewisse Gleichberechtigung wenigstens mit den polyphonen Kunstformen zuerkannt werden, und Österreich, das Land der großen Symphoniker Haydn, Mozart, Beethoven, das Land, das in all seinen Städten, Dörfern, in Tälern und auf Bergeshöhen von Gesang und Instrumentalmusik widerhallt, das schien berufen, den ernsteren, strengeren, in freiwilliger Musikaskese sich abmühenden Reichs- und besonders Norddeutschen den Beweis zu erbringen, daß nicht nur strenge Observanz, sondern auch der volle, ungehemmte Erguß modern-musikalischen Fühlens zum Lobe Gottes, zum Schmuck des Heiligtumes, zur Feier der heiligen Geheimnisse geeignet seien. Hat man ja doch schon seit so langer Zeit neben unseren tiefsinnigen, formenstrengen, farbenreichen, romanischen und gotischen Domen allen Formen der Renaissancearchitektur bis zum „blühendsten" Zopf herab, ihre Berechtigung zuerkannt, und hat man heute den Mut, selbst die „Moderne" an die Aufgabe, ein christliches Gotteshaus zu schaffen und zu schmücken, Hand anlegen zu lassen. Der strengen Richter bleiben ja noch immer genug, und das wirklich Gute, wirklich echte Kunst, dem Boden eines gesunden, natürlichen Lebens und Empfindens entsprossen, wird stets auch wieder imstande sein, für das Heiligtum Brauchbares zu liefern, so modern das Gewand, so fremd für den Augenblick der Akzent ihrer Sprache, so neu und überraschend die ganze Erscheinung sein mag.

So kamen wir denn, obschon wir beim Gottesdienst niemals geigen noch trompeten, ja, nicht einmal vorhaben, das jemals zu tun, in bester Verfassung zu der am Montag 5 Uhr in der St. Jakobs-Probsteikirche stattfindenden Eröffnungsfeier.

Was an Instrumentalmusik während der ganzen Dauer des Kongresses in der Kirche geboten wurde, war absolut ernsten, würdigen Charakters, durfte, so wie es geboten wurde, auch vor einem ernsten Publikum beim liturgischen Gottesdienste geboten werden, war echte, religiöse, kirchliche, ja, liturgische Kunst und des Gotteshauses würdig. Freilich, mancher hörte wohl zum ersten Male ein Orchester in der Kirche und erschrak über die Klänge, die er sonst nur bei weltlichen Festen zu hören gewohnt war.

Man kann auch ruhig zugeben, daß das Programm an Orchestermusik fast zu viel bot, wie es ohne Zweifel in seiner Gesamtheit zu groß angelegt war. Das machte Urteile begreiflich, wie sie beispielsweise aus dem beklommenen Herzen des Leiters eines unserer hervorragenderen Domchöre sich losrang: „O, tausendmal lieber ein einfaches Graduale unserer letzten Generalversammlung als diese Musik!" Solche Hörer haben wohl zu wenig „angstfrei" geprüft und sich nicht ohne Vorurteil dem Eindrucke hingegeben. Andere machten Miene, die Flügel ihrer Hoffnungen zu weit zu spannen, und versprachen sich auch schon dort, wo man die instrumentale Musik in der Kirche nicht mehr kennt und übt, nach jahrzehntelangem Vergessen eine frohe Wiederherstellung derselben. Beides war diesseits und jenseits der rechten Mitte.

Es war auch hinsichtlich der musikalischen Qualität wie der Kirchlichkeit ein Unterschied zwischen Komposition und Komposition und Aufführung und Aufführung. Das Gegenteil wäre fast unnatürlich gewesen. Unseres Erachtens gebührt K. Greith, und von zahlreichen Kompositionen, welche von ihm aufgeführt wurden, seiner *B*-moll-Litanei, als Komposition betrachtet, die Palme (Montag den 24., nachmittags 5 Uhr). Ihm kam die mit Unrecht beanstandete *Missa solemnis* von Mitterer (Dienstag im Hochamt) an musikalischem Wert und tüchtigem Geist am nächsten. Rheinbergers Kompositionen haben neben viel klangschönen und oft außerordentlich wirksamen Stellen einen entschieden weltlichen, um nicht zu sagen sentimentalen und auf Effekt berechneten Einschlag, der ja auch seine zahlreichen, sonst vielfach

Digitized by Google

gediegenen Orgelkompositionen ernsten Spielern bald verleidet. Ortweins großer Litanei fehlte es an Gliederung und formalem Feinsinn in Chor und Orchester.

Der Chor der St. Jakobskirche, aus etwa 60 Mitgliedern, Herren und Damen bestehend, verfügt über vortreffliches Stimmaterial (Sopran und Alt dürften mehr jugendliche Kräfte aufweisen), das Orchester (etwa 30 Mann) spielte vortrefflich, absolut tonrein und jeder Nuance der Direktion gehorchend. Herr Chordirigent Streiter hatte sein Programm auch mit größter Sorgfalt und Genauigkeit einstudiert. Das hörte man gleich nach einigen Takten, und diese Überzeugung behielt man bei, wenn sich auch im Laufe der Aufführungen, wohl infolge der großen Überanstrengung der Sänger und der immer gleich drückenden Hitze, manche kleine Menschlichkeiten bemerkbar machten. Die meisten werden's aber „nicht gemerkt haben", und die es merkten, waren Sachverständige, die es begriffen und übersahen.

Es wurde aber auch a cappella gesungen: neben einer Reihe weniger bedeutender Sachen moderner Meister namentlich ein Abschnitt aus dem fünften Bußpsalme: *„Domine exaudi"*, 5stimmig von Orlando Lasso und das 8stimmige *„Stabat mater"* von Palestrina, in der Bearbeitung von Richard Wagner. Wir wollen von der Frage absehen, ob diese Wahl eine glückliche war. In der Gegenüberstellung alter Meister und neuer Instrumentalwerke auf so engem Boden wäre es vielleicht besser ausgefallen, wären die Alten weniger durch so tief innerliche als durch eine mehr festtägliche Kunst vertreten gewesen, namentlich wenn sie nur so kurz zu Worte kommen durften. Und fürwahr: es gibt deren genug, die bei guter Aufführung in jeder Beziehung in Konkurrenz treten konnten. Die hier gewählten Nummern konnten vor so gemischter Zuhörerschaft von Hause aus nicht recht aufkommen. Man bekam aber auch den Eindruck, der ausführende Chor sei diesen Kompositionen nicht ebenso gewachsen, sowohl was die Chorgesangstechnik als was die ideelle Erfassung der Meisterwerke betraf. Wie machen doch diese Sachen, etwa von den Domkapellen zu Mainz oder Regensburg gesungen, einen anderen Eindruck: das Material: Knaben- und Männer- statt der Frauenstimmen, wie Edelstein- oder Emailfarben, gegen Öl- oder Freskengemälde; dann die feine rhythmische Technik und die subtile Tonbildung in allen Abstufungen von *pp* bis zum glanzvollsten, sieghaftesten *fortissimo!* Darüber verfügte der Chor nicht mit der Sicherheit, die eine absolut einwandfreie Wiedergabe der klassischen Kompositionen in ihrer quellklaren Durchsichtigkeit und Linienkunst erfordert. Doch man darf auch nicht ungerecht urteilen. Es ist nicht möglich, daß ein Chor, zumal ein Laienchor, in zweierlei so verschiedener Technik die gleiche Vollendung erreiche. Die Meisterschaft in Wiedergabe der Alten erfordert eine eigene Schule, und diese Schulung, diese Spezialkunstübung neben Orchester wirksam zu betätigen, halte ich für praktisch unmöglich.

Der Chor von St. Jakob sang auch bei der ganzen Aufführung keine einzige Nummer Choral; ich möchte behaupten, er würde in dieser weit subtileren Kunstform noch lebhafter diese Schwierigkeit fühlen. Den hohen, idealen Schönheitsgehalt in den reinen Linien des alten Chorales völlig befriedigend zum Ausdruck zu bringen, das erfordert wiederum eigenes Studium. Wir sind aber — das sei hier nochmals ausdrücklich hervorgehoben — weit davon entfernt, einen Tadel auszusprechen. Wir haben nur die Grenzlinien des in Wirklichkeit Erreichbaren — entweder — oder angedeutet. Choral der Vatikana und Melodie und Rhythmik des 16. Jahrhunderts, so sehr sie wesentlich verschieden sind, vertragen sich technisch leichter und die vorhandene Kluft läßt sich überbrücken. Das haben wir schon an der Regensburger Domkapelle gesehen.

Damit wären wir beim Choral angelangt, von dem auf der Frankfurter Tagsatzung auch viel die Rede gewesen.

Doch diese Ideen scheinen in weiteren Kreisen noch nicht so „gezündet" zu haben. Man hat vielfach noch nicht den rechten Mut, mit alten, liebgewordenen Gewohnheiten zu brechen. Während man wenig sprechen hört von den großen Schwierigkeiten, welche mit der Wiedereinführung einer wirklich guten und kirchlichen Instrumentalmusik verbunden sind, hört man so oft die Bedenken: die Vatikana sei zu schwer und es sei noch nicht an der Zeit, sie ernstlich in Angriff zu nehmen. Was die Choralaufführungen in Innsbruck betraf, mußte es auffallen, ja, man mußte es als einen Mangel des musikalischen Arrangements empfinden, daß die treffenden Einlagen usw. nicht von dem festgebenden Chore selbst von langer Hand vorbereitet und vorgeführt wurden. Der Versammlung ging ein mehrtägiger Instruktionskursus voraus. In generöser Freigebigkeit hatte die Regierung den Teilnehmern aus Österreich finanzielle Unterstützung für Reise und Beköstigung zugesichert. Die Folge davon war, daß der Kurs gleich dem vorjährigen in Prag von etwa 250 Teilnehmern besucht war. Das verdiente alle Anerkennung! Aber was vermag selbst eine so gewandte Kursleitung in etwa fünf Tagen mit einer solchen Masse von Menschen zu erreichen, die in ihrer überwiegenden Mehrzahl keine Idee vom Choralgesang mitbrachten, in ihrer Mehrzahl wohl nicht einmal gebildete Stimmen besaßen! Einen relativen Achtungserfolg in der Anerkennung, daß in der kurzen Zeit wenigstens das erreicht worden sei, was man zu hören bekam. Auf den Generalversammlungen des Cäcilienvereins müßte aber doch jetzt der Choral der Vatikana in durchaus mustergültiger Weise in all seinen Kompositionsformen vorgeführt werden. Das ist eine der wichtigsten Aufgaben des musikalischen Teiles derselben. Instrumentierte Chormusik kennen wir; meisterhafte Wiedergabe von a cappella-Musik alter und neuer Zeit hört man da und dort. Mustergültiger Choralgesang muß geboten werden, den haben die wenigsten gehört. Und doch ist das der einzige Weg, der Vatikana energisch die Wege zu bahnen. Aus den Tagen der gemüt- und leblosen Musik der Medizäa hat man heute noch vielfach vom Choral die Vorstellung eines Pflichtpensums, das gewissenhafte Leute, wenn sie

Digitized by Google

es nicht durch Rezitieren oder cäcilianische Polyphonie ersetzen können, möglichst kurz abmachen, z. B nach einem unverstandenen Introitus möglichst bald und breit ein glänzendes *Kyrie* zu beginnen. Daß aber der unverfälschte Choralgesang eine hochstehende und selbst dem verwöhnten, modernen Geschmack genügende Kunst in sich berge, ist noch vielen Leuten verborgen, die darüber reden und ihn singen sollen. Aber ein so bedeutsames Problem zu erschließen, dafür kann ein ganz zufällig zusammengestellter und gebildeter Sängerchor niemals genügen, so verdienstvoll und anerkennenswert auch die Proben eifrigen Studiums gewesen sind, welche man zu hören bekam. Das mochte auch die Überzeugung des Leiters der Choralgesänge, des Herrn Domkapellmeisters Victori von Straßburg, gewesen sein. In bekannter Sachkenntnis, mit Energie und Opferfreudigkeit hatte er sich, nach Beginn des Kursus darum gebeten, der dornenvollen Aufgabe angenommen, die Kursisten im praktischen Choralgesang zu üben. Doch er schied aus seiner Schar etwa 30 Sänger aus, welche die Introitus und Kommunionen usw. zu singen hatten; Allelujaverse und dgl. sangen selbst von diesen nur wenig Erlesene; der große Chor ließ sich nur im *Ordinarium missae,* in Versikeln, Responsorien usw. vernehmen. Uns hätte es interessiert, das herrliche Graduale *„Constitues eos"* von einem Männerchor von etwa 50 Sängern und vier tüchtigen Solisten im Hochamte in den Orchestermessen zu hören. Wir sind der Überzeugung, er würde sich vollständig behauptet, ja, im Gegensatz zu der Orchestermusik bei solcher Ausführung einen durchschlagenden Erfolg erzielt haben. Auch über die Ausführung der Choralgesänge im einzelnen waren wir nicht ganz glücklich. Um überhaupt eine praktisch verwendbare Leistung zu ermöglichen, mußten die 250 Sänger veranlaßt werden, im allgemeinen in einem sehr reduzierten Tone die Gesänge mehr zu hauchen als zu singen. Diese Tongebung ist aber weit entfernt von dem *piano* oder *pianissimo* eines geschulten Chores, wirkte nicht natürlich und konnte nicht befriedigen. Dazu kam eine zu eingehende, der Einfachheit der Choraltonlinie widerstreitende Dynamik: ein auch in kürzesten Tonfolgen unausgesetzt auf- und abgehendes *crescendo—decrescendo.* Das gab im Verein mit dem unsicheren Pianogesang ein nicht ganz günstiges Bild.

Einen ähnlichen Eindruck hinterließen die von den Kursisten unter Leitung des Herrn Generalpräses Dr. Müller vorgetragenen Kirchenlieder. Sie krankten an demselben Übel: Unnatürlichkeit und Schwäche in der Tongebung und im Vortrag. Man fragte sich unwillkürlich: Dieser ängstliche Pianoton soll Volksgesang von 250 Männern, Musikern, Sängern, darstellen?! Ein *Stabat mater* deutsch begann z. B. sehr ängstlich, schleichend *pp;* zweite Strophe *piano;* dritte Strophe *mezzoforte.* Derartiges ist vom Gebiet des Volksgesanges auszuschließen, soll es nicht bei den Versuchen der Realisierung im Gemeindegesang zu kraftloser Maniriertheit führen.

An Versuchen, das kirchliche Orgelspiel zur Geltung zu bringen, hat es nicht gefehlt. In den Herren Professor Springer (Wien) und Domorganist Renner (Regensburg)[1]) waren anerkannt tüchtige Kräfte gewonnen. Das große Präludienspiel blieb aber, da die Orgeln sowohl in der Jakobskirche als in der Stadthalle sich als ungenügend erwiesen, ziemlich wirkungslos. Springers Choralbegleitung war in jeder Beziehung tadellos und konnte allen zum Muster dienen. P. Gregor Molitor

II. „Der Chorwächter"-Luzern, Nr. 8/9 S. 109 f.:

Noch selten hat das musikalische Programm einer allgemeinen Generalversammlung den Musiker so interessiert wie das Innsbrucker, — während bei frühern Festen mehr die Historiker und die Anhänger der strengeren Richtung befriedigt wurden, kam diesmal vorwiegend die freie Richtung, mehrheitlich mit Instrumentalbegleitung, zur Geltung, die viel angefochtenen Renner jun. und Pembaur Karl, Rheinberger etc., Namen, von denen ein einziger ein Dutzend der privilegierten Vielschreiber aufwiegt.

Die Ausführung der mehrstimmigen Gesänge hatte der 60 Sänger zählende Pfarrkirchenchor zu St. Jakob unter Leitung des hochw. Herrn Chorregenten Lambert Streiter übernommen und an den fünf Tagen (schon der Sonntag stand unter dem Zeichen der Generalversammlung) mit zirka 58 Gesängen eine unheimliche Arbeitsleistung vollbracht. Die Instrumentalbegleitung besorgte das städtische Orchester in vorzüglicher Weise und man merkte es auch dem Chore an, daß er sich mit diesen Begleitern am wohlsten fühlte. Neben ganz vortrefflichen Leistungen im a cappella-Stil waren einige, welche stimmliche und dynamische Mängel zeigten, besonders bei geteilten Stimmen, auch waren einige von taktiertechnischen Unzulänglichkeiten herrührende rhythmische Schwankungen zu beobachten. Abgesehen von diesen vielleicht subjektiven Vorbehalten haben sich Chor, Orchester und Dirigent die Hochschätzung aller Festbesucher erworben. Die Programme waren für ein allgemeines Cäcilienfest in etwas eigennütziger Weise fast ausschließlich mit Eigengewächs der österreichischen Autoren belegt: zehnmal Goller, neunmal Mitterer; daneben in auffallender Weise achtmal Greith. Wenn anfangs das patriotische Empfinden ob letzterer Tatsache sich geschmeichelt fühlte, fielen doch später die bezüglichen Aktien, als im gleichen Programme zwei Gradualien und zwei Offertorien direkt aufeinander folgten, was den Buchhändlertrick des Innsbrucker Verlegers allzu ostentativ hervorstechen ließ.

Von den vielen aufgeführten Werken stellen wir an die Spitze: Rheinberger *„Agnus"* aus Op. 169; *„Sanctus"* von Karl Pembaur, Op. 14; zwei je über zwanzig Minuten dauernde Litaneien von Greith und M. Ortwein, letztere besonders durch die Instrumentation interessierend; zwei Responsorien von Mitterer (eines hätte an und für sich und in diesem Rahmen vollauf genügt); *Constitues* von Schlögl. Die *Missa*

[1]) War als Organist nicht beteiligt. Die Redaktion.

Digitized by Google

Ss. Salvatoris ist nicht gerade originell, auch nicht einheitlich in der Durchführung, klingt aber gut; ähnliches gilt von den Kompositionen von Goller, Höllwart, Zahlfleisch, Fr. X. Gruber, J. Pembaur, Ortwein. „Unsere" Klassiker waren durch das bewährte *„Stabat mater"* von Palestrina-Richard Wagner, Orlando Lasso: Fünfter Bußpsalm und *„Sancta et immaculata"* von Croce vertreten.

Es waren auch mehrere deutsche Lieder in verschiedenen Besetzungen eingelegt, doch kennt man den deutschen Volksgesang in hier gebräuchlicher Form dort noch nicht.

Der Generalversammlung war ein mehrtägiger Choralinstruktionskurs im Sinne der Vatikana vorausgegangen und die Kursisten legten mehrmals Proben ihrer Studien ab, leider mit wenig Erfolg: die große Entfernung von der begleitenden Orgel, die hohe Temperatur, mangelhaftes Stimmenmaterial, ungenügende Vorbereitung oder weiß Gott was, verschuldeten, daß kein halbes Dutzend Noten rein, alle übrigen mehr oder weniger zu tief gesungen wurden. Dann störten mich auch die theatralischen Gebärden des Dirigierenden, der mitten im Chore, also direkt vor dem Allerheiligsten, Aufstellung genommen hatte; solche Mimik gehört hinter die Kulissen. Noch sei das kunstvolle Spiel des Herrn Professors Max Springer aus Wien erwähnt, dem leider die streiklustige Orgel manchen Streich spielte. —ld

III. „Die Gregorianische Rundschau"-Graz, Nr. 10 S. 138 ff.:

Der Besuch der XX. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereines ließ viel zu wünschen übrig. Wäre nicht ein von mehr als 200 Teilnehmern besuchter Choralkurs daneben einhergegangen, so würde der Anblick der leeren Stühle in den Mitgliederversammlungen einen geradezu beklemmenden Eindruck hervorgerufen haben.

Der Hauptgrund für diese unwürdige Repräsentation der in Betracht kommenden 30 Diözesen Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz ist wohl vor allem in der Artung des Programmes der Aufführungen zu suchen. Dieses Programm betonte die orchestrale Seite der Kirchenmusik so übertrieben stark, daß mit Fug und Recht von einer einseitigen Bevorzugung der instrumentalen Richtung gesprochen werden konnte. Das Orchester marschierte an der Tete, der Choral und die mensurierte kirchliche Vokalmusik älterer und neuerer Zeit zogen resigniert hinterdrein. Gern sei zugegeben: es war ein Ausnahmsprogramm mit spezifisch österreichischer Note. Aber trotzdem hätten die Gesamtaufführungen ihren Kulminationspunkt nicht in der Instrumentalmusik zu suchen brauchen; denn das Schwergewicht der „österreichischen Kirchenmusik" -- die ganze Welt weiß das — liegt in den Werken Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts. Diese jedoch erschienen gänzlich ausgeschaltet. Bleibt zur Begründung des Programms noch das eine übrig: man wollte das Hauptfeld den Tirolern einräumen. So symphathisch dieser Gedanke auch ist, ich möchte von einer „Verländerung" der Generalversammlungs-Aufführungen dennoch abraten. Denn, wenn wir in Hinkunft je nach der Wahl des Versammlungsortes, nur mit schweizerischen, bayerischen, westfälischen u. dgl. Programmen rechnen, dann verlieren wir mehr und mehr die Fühlung mit jenen Meisterschöpfungen der modernen Musik, deren Bedeutung über das Lokalpatriotische turmhoch hinausragt, wie beispielsweise Anton Bruckner.[1]) Weder das Instrumentalprogramm der Passauer noch das weit umfangreichere der Innsbrucker Versammlung brachte die Teilnehmer in ein praktisches Verhältnis zu unserem großen Bruckner. Schon sehe ich's kommen: noch ein paar Jahre so weiter und es wird einmal irgendeiner in der Generalversammlung aufstehen und die Frage aufwerfen: „Ist Bruckners Musik kirchlich?" Und die Versammlung wird sich in Schweigen hüllen; denn fast kein Mensch kennt Anton Bruckner. Darum meine ich: unsere Generalversammlungen sollen in erster Linie Feste des Chorals und Feste der klassischen Vokalmusik sein; sie sollen ferner aus dem Bereiche der modernen a cappella-Musik nur das Beste zu bieten bestrebt sein, auf dem Gebiete der instrumentalen Darbietungen aber nicht ins Uferlose sich verlieren wie in Innsbruck. Statt der Vorführung von Bruchstücken und sonstigem instrumentalem Kleinzeug lieber die Mustervorführung wenigstens eines Monumentalwerkes! Jahr für Jahr, und ohne den Konzertsaal auszuschließen; denn die großen Chormassen und das reichbesetzte Orchester finden auf dem Kirchenchor keinen Platz. Vormittags eine klassische a cappella-Messe, gesungen beim Hochamte, am Abend Beethovens *„Missa solemnis"* im Konzertsaale, diese vorgeführt von allen oder mehreren Chorvereinigungen des betreffenden Ortes, einem tadellosen Orchester und trefflichen Solisten — so denke ich mir beispielsweise einen Festtag des Allgemeinen Cäcilienvereins. In zehn Jahren wäre der Verein mit Riesenschritten voran; die Tagungen gewännen an Anziehungskraft, an Bedeutung nach außen hin, an Popularität, das Urteil der Mitglieder würde geschärft, das künstlerische Gesichtsfeld bedeutend erweitert.

Wohl möglich, daß manch einer meine Forderungen für übertrieben hält. Doch denke ich mir: Nicht mehr so intensiv wie einst hat sich der Cäcilienverein jetzt mit der Lösung liturgischer Fragen zu beschäftigen, denn in den 43 Jahren seines Bestandes hat sich unendlich vieles geklärt, was früher hartnäckig verworren schien, und auch über die Choralfrage ist er endlich glücklich hinweggekommen; eben deswegen sollte er sich durch diese Entlastung jetzt zu frisch-fröhlicher Arbeit auf dem Gebiete strenger Kunstschulung angeregt fühlen; den modernen Zug, der seit kurzem durch die Reihen der cäcilianischen Komponisten geht, aufmerksam verfolgend, müßte die Leitung bestrebt sein, unter der Wahrung der Prinzipien (Statuten, *„Motu proprio"*) den Vereinskatalog auf die Basis der modernen

[1]) Nicht jedes Land stellt verhältnismäßig so viele echt künstlerisch wirkende Kirchenkomponisten wie gerade Tirol.

Digitized by Google

Kunst zu heben und so den Schaffensdrang der Tondichter anzuregen, sollte sie den Ballast der minderen Kompositionsware — ach, die „leichten" Werke reichen für Generationen aus! — nicht durch neuen vermehren und, um die Kenntnis der Stilarten älterer und neuer Richtung zu festigen, in die Arten der modernen Ausdrucksmittel einzuführen, sollte sie den Mitgliedern auf den Generalversammlungen außerliturgische Aufführungen bieten, deren sich kein deutsches Musikfest zu schämen brauchte. Ich wette, es gäbe einen großen Zuzug Darbietender und Genießender! Freilich gehört dazu auch ein — „Finanzminister", der den Garantiefond aufzubringen hätte. Aber Deutschland, Österreich-Ungarn und die Schweiz werden zusammen doch ein paar tausend Mark für eine so wichtige Sache hergeben! 30 Diözesen mit 30 Aktionskomitees brauchen wir. Dann würden die Gelder fließen. Oder bin ich Optimist? Mag sein. Einstweilen erkläre ich: für 200 K gesammelte Spenden komme ich ganz allein auf. Dies zum Exempel.

Doch zurück von der Zukunftsmusik zur Innsbrucker Tagung. Als wackerer Streiter um die guten Rechte der Instrumentalmusik betätigte und bewährte sich Lambert Streiter. Eine künstlerische Persönlichkeit repräsentiert dieser rührige und umsichtige Chordirektor von St. Jakob. Kein Durchschnittsmusiker spricht aus ihm, sondern der eminent begabte, seiner Aufgabe überlegene Dirigent. Der behäbige Wurf seiner Dirigierbewegungen entspricht dem ganzen Exterieur. Der Korpus verlangt es so; und das rein Persönliche wirkt dadurch um so harmonischer, ruhiger, vertrauenerweckender. Aber aus den tiefen Augen schießt zur rechten Zeit das Feuer, das Temperament, und die Wellen der von hier aus entflammten Begeisterung wogen durch den Chor, durch das Orchester — dem Hörenden wird warm ums Herz.

Was Lambert Streiter mit seiner verstärkten Sängerschar und der Innsbrucker routinierten und daher sehr anschmiegsamen Stadtkapelle bot, machte den günstigsten Eindruck. In den klassischen a cappella-Stücken versagte des öfteren die feinere, sorgsam schattierende Dynamik oder es wurden — im Gegensatz hiezu — ausgesprochene „Angreifstellen" (Einsätze, Synkopiertes u. a.) zu zaghaft gebracht. Im ganzen aber kam der Stil zu seinem Rechte. Man braucht nur an den herrlichen, ruhig klaren Vortrag von Croces *„Sancta et immaculata"* zu denken, um mit Freuden festzustellen, daß die künstlerische Gesamtauffassung und die Innigkeit des Ausdruckes oft Wirkungen zustande brachten, die auch ein verwöhntes Ohr befriedigen mußten. Ob die elf Verse des fünften Bußpsalms *„Domine, exaudi"* von Orlando Lasso und das von Richard Wagner eingerichtete *„Stabat mater"* von Palestrina nicht besser durch eine Reihe kleinerer Motetten hätten ersetzt werden sollen, bleibe dahingestellt; ich bin der Meinung, daß durch die Gegenüberstellung kürzerer Tonstücke verschiedenen Stimmungscharakters — wie reich ist doch die Empfindungsskala der alten Meister! — der Monotonie des Programmes und des Vortrages vorgebeugt worden wäre. Und wo war Michael Haller geblieben? Diesen Altmeister mit dem jugendlichen Herzen und Feuergeist vermißte man schmerzlich.

Eine eingehende Besprechung all des Vorgeführten kann hier aus räumlichen Gründen nicht erfolgen. Mitterer ist z. B. nicht bloß als Instrumentalkomponist, sondern auch als Schöpfer künstlerisch vollendeter a cappella-Musik so geschätzt, daß es geradezu überflüssig erscheint, ihm an dieser Stelle neue Lorbeeren zu winden. Dagegen sei des noch unbekannten jungen Innsbrucker Lehrers Alfons Schlögl ganz besonders gedacht, der mit seinem Graduale *„Constitues"* (Dienstag, 25. Juli: St. Jakob, Patrozinium) die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Thematisch festgefügt, mit interessanten harmonischen Wendungen modernster Art bedacht, stellte die Komposition sozusagen eine typische Neuheit dar, deren packende Allelujas den Stempel einer kühn modernisierten Ausdruckskunst tragen. An solch bemerkenswerten Tüchtigkeitsbestrebungen des jungen Nachwuchses darf der Verein seine Freude haben; sie zu unterdrücken hieße dem Genius die Flügel beschneiden. Im bescheidenen Gegensatze zu Schlögls *„Constitues"* stand das gleichfalls sechsstimmige *„Dilexisti"* (Mittwoch, St. Anna) von Fr. X. Gruber, Meran, eine feingeschliffene, aber anspruchslose Komposition im Stile des Gefälligen.

Unter den Instrumentalwerken dominierten der Zahl nach die Kompositionen von Greith. Das Prinzip des „unterstützenden Orchesters" erscheint in diesen klangschönen, stets edlen Formensinn bekundenden Stücken überzeugend durchgeführt. Mitterers *„Missa Ss. Salvatoris"* wirkte glänzend. Das zweifellos in heller Begeisterung niedergeschriebene Werk fesselte von Anfang an bis zum Ende. Fesselte und — verblüffte: In einer Mitgliederversammlung nahm ein Redner Anstoß an den Rhythmen des *Gloria*-Schlusses. Das hätte unsern verehrten Meister beinahe in den Harnisch gebracht. Aber er erwiderte nach einigem Zögern dennoch mit dem Tone großmütiger Gelassenheit ... Vinzenz Goller kam mit einer ganzen Reihe von Werken zu Worte. Sein liebenswürdiges Talent und der Reichtum seiner Erfindung verleiten ihn keineswegs zur Vielschreiberei. Vieles hat er geschaffen, das ist wahr; aber er konzipiert mit Überlegung, und gerade bei ihm läßt sich das Bestreben erkennen, sich mit einem Instrumentalstil durchzusetzen, der in prinzipientreuer Anschmiegung an den Gesang trotzdem die große Linie der selbständigen orchestralen Polyphonie verfolgt. Besäßen andere die Fruchtbarkeit von Gollers Gedanken, sie würden einen wahren Großbetrieb eröffnen und in jene Kompositionswut geraten, vor der uns Gott der Herr bewahren möge. Gollers künstlerischem Ernste dürften wir noch manche bedeutsame Schöpfung zu verdanken haben, die vorläufig noch im Schoße der Zeiten ruht. Von hervorstechender Eigenart waren die Ortweinschen Proben instrumentaler Kompositionstechnik. P. Magnus Ortwein, O. S. B., Gymnasialdirektor in Meran, gehört in bezug auf die Behandlung des Orchesters zu den Spezialisten. Er schwelgt in der symphonischen Bearbeitung des Orchesters, nützt die Klangfarben der Instrumente für motivische und harmonische Zwecke erschöpfend aus und erzielt Farbeneffekte von unwiderstehlichem Reize. Ab und zu wirkt die Sache etwas kaleidoskopartig: vor lauter wechselvollen Momentbildern entgehen einem oft die Details. Eine Art Kinematographie,

Digitized by Google

ins rein Musikalische übertragen. Aber trotz alledem eine Kunst, vor der wir uns bewundernd neigen, zumal sie den Vorzug des Selbständigen, Individuellen besitzt. — Die Absicht, auf dieser Generalversammlung auch den Namen Joseph Rheinberger zu Ehren zu bringen, war gewiß löblich. Aber es blieb eben bei der — Absicht, der erhoffte Erfolg stellte sich nicht ein, sowohl was die Auswahl des Opus als auch die Ausführung anbelangte; die Messe enthält tatsächlich manch übertrieben Weichliches im Liedertafelstil, und die chronische Zutiefsingerei des Chors brachte das Ganze zum Scheitern. Ich urteile wie viele andere: Die *C*-dur-Messe hätte einen ganz andern Erfolg gehabt als die Missa Op. 172b. „Wenn schon, denn schon." Wenn man Versäumtes gutmachen will, dann tue man es auf sicherer Grundlage. — Joseph und Karl Pembaurs Kompositionen interessierten. Bedeutendes war an ihnen nicht zu entdecken.

Auch das deutsche Kirchenlied war vertreten. Aber der einstimmige Volksgesang — es waren herrliche ältere Volkslieder ausgewählt worden — tat gar zu verschämt. Man hatte den schlichten Kindern des Volkes Salonröcklein angezogen, in denen sie sich nicht wohl fühlten.

Die offiziellen Choralgesänge wurden von Kursisten, insbesondere von der aus den Hörern des Choralkurses gebildeten *„Schola cantorum"* vorgetragen. In heißer Arbeit war es gelungen, die Choralsänger in das notwendigste Um und Auf ihrer praktischen Aufgabe einzuführen, so daß relativ von einem recht annehmbaren Erfolge gesprochen werden kann. Aber ein einmaliges „Auftreten" hätte genügen sollen. Die Aufgabe des Kurses ist: Üben und wieder üben. Die eigentlichen Aufführungen sollen anderen überlassen bleiben. Diese „anderen" müssen unter allen Umständen eine Mustervereinigung von Choralisten darstellen, deren Leistungen den Lernenden als lebendiges Beispiel leuchten sollen. Von diesem pädagogischen Gesichtspunkte aus muß das Fehlen eines mustergültigen Choralchors in Innsbruck lebhaft bedauert werden.

Innsbruck ist schön, heiß und — teuer! Das hat ein jeder am eigenen Leibe zu spüren bekommen. Und die Kursteilnehmer waren vom Herzen froh, als Prof. Goller am letzten Tage die ihnen von der österr. Unterrichtsverwaltung in so generöser Weise zugebilligten „Reisediäten" ausbezahlte. Diese Unterstützung kam jedem recht. Wäre sie nicht in Aussicht gestanden, dann hätte wohl mancher der vielen Strebsamen alsogleich die Melodie anheben müssen: „Innsbruck, ich muß dich lassen!" Franz Moißl

Wer ist musikalisch?

In der neuesten Nummer des „März" hat Dr. Hans Scholz eine interessante Studie über das musikalische Publikum veröffentlicht. In seinen Ausführungen geht er besonders der Frage nach, wer eigentlich berechtigt sei, sich als musikalisch zu bezeichnen. Er sagt u. a.: „Ein bei Laien weitverbreiteter Irrtum besteht darin, daß sie meinen, wer ein Instrument spiele, müsse auch musikalisch sein. Wie viele Kinder sind nicht schon mit Klavierstunden gequält worden, weil sie vielleicht ein paar Töne richtig nachsangen, nur damit sie, wenn das Experiment halbwegs gelang, als musikverständig gelten konnten. Man übersieht hierbei, daß sich ja die Verbindung zwischen Note und Taste rein verstandesmäßig herstellen läßt, daß Rhythmus und Vortrag bis zu einem gewissen Grade eindrillbar sind. Die manuelle Begabung hat mit der allgemeinen musikalischen so gut wie gar nichts zu tun, wie man z. B. an Richard Wagner sieht, dem sie nahezu gänzlich fehlte. Ich glaube, man könnte die Frage „wer ist musikalisch?" in Bausch und Bogen damit beantworten, daß man sagte: wer wahrhafte Freude an der Musik hat, Freude an der eigentlichen, der absoluten Musik. Wer imstande ist, eine Symphonie oder gar ein Streichquartett wirklich zu genießen, der „versteht" sie auch — wenigstens das Beste daran — und beweist damit, daß ihm wichtige musikalische Fähigkeiten eigen sind, vor allem das musikalische Gedächtnis, das bei dieser Kunst, die ihre Formen in die fließende Zeit hineinbaut, eine Hauptrolle spielt. Solcher Hörer gibt es weit weniger, als es den Anschein hat." Scholz zieht dann gegen die Hörer vom Leder, die sich an die rein äußerlichen und erlernbaren Dinge in der Musik klammern und Geist wie Gefühl darüber zu kurz kommen lassen. Er spottet mit Recht: „Einen eigenen Genuß muß es dagegen gewähren, sich im Halbdunkel die Augen zu verderben, um sich von den Randbemerkungen des Textbuches belehren zu lassen, man höre jetzt das „Motiv der Großvaterfreuden" oder des „aufsteigenden Hortes", und sich den Kopf darüber zu zerbrechen, warum an dieser oder jener Stelle gerade das „Urmotiv" und kein anderes erscheint. Der „Ring des Nibelungen" hat viel zu viel Leitmotive, als daß sie jedesmal eine assoziative Wirkung gutwillig hergäben. Man soll sie alle vierzig — oder sind es mehr? — auswendig lernen und darüber nachsinnen, was sie wohl jedesmal, einzeln oder kombiniert, möchten zu sagen haben. Dem Musikalischen wird eine solche Zumutung als lächerliche Pedanterie erscheinen, der schwachmusikalische Verehrer Wagners dagegen schwimmt in Seligkeit, wenn er sein Gedächtnis so weit gedrillt hat, daß er jedesmal die einzelnen Brocken herausfischen und mit Namen nennen kann. Er hält sich dann für musikalisch, obwohl er nur Äußeres begreift und immer nur danach fragt, was einzelne Teile dieser Musik vorstellen, anstatt zu fühlen, was diese Musik ist!" Diese Bemerkungen treffen durchaus den Nagel auf den Kopf. Als Kritik dessen, was ist, haben sie ihren vollen Wert. Dagegen werden sie als Mahnung ebenso in den Wind gesprochen sein wie alles, was in ähnlichem Sinne bereits gesprochen und geschrieben worden ist. Solange musikalisch zu sein noch als vornehm und charakteristisch gilt, solange Drill ganz unbefähigter Kinder weiter betrieben wird, solange werden die Klagen von berufener Seite auf diesem Gebiet nicht abreißen.

Digitized by Google

Die Messe „Rorate“

Die römische Liturgie kennt für die marianische Votivmesse fünf Formularien, deren jedes einer gewissen Zeit des Kirchenjahres zugewiesen ist.[1]) Das weitaus bekannteste ist das der ersten Votivmesse, die im Volksmunde „Rorate-Messe“, ja einfachhin „Rorate“ genannt wird. Diese landläufige Benennung unserer Messe läßt den Schluß zu, daß die Gesänge dieser Messe in früherer Zeit vom Volke selbst gesungen wurden; in manchen Gegenden hat sich bis auf unsere Tage die Introitusantiphon *Rorate* als kirchliches Volksgesangsstück erhalten, selbst an Orten, wo deutsche Roratemessen bezw. -Ämter gangbar sind. Die eine und die andere Diözese hat die Vorschrift, es solle vor Beginn des Rorate die Antiphon *Ecce Virgo* mit Versikel und Oration gesungen werden; dies mag auch noch ein Überbleibsel aus früheren Zeiten sein, da die Antiphon *Ecce Virgo* der Communio des Meßformulars entspricht. In einigen Gegenden heißt diese Messe auch „Engelamt“, wohl vom Inhalte des Evangeliums, der uns die Botschaft des Engels an Maria berichtet.[2]) Es hat sich wohl keine andere Messe so tief ins Herz des katholischen Volkes eingelebt wie unsere Roratemesse, der auch in dieser Hinsicht die erste Weihnachtsmesse (Mitternachtsmesse) den Rang nicht abläuft, außer man bringt für diese die zahlreichere Teilnahme des Volkes in Anschlag, die aber durch den gebotenen Festtag bedingt ist. Freilich wird die Stimmung des Herzens am Weihnachtsfeste selbst eine andere, eine noch freudigere, gehobenere sein, aber im wahrhaft katholischen Volke herrscht schon während der Adventszeit Weihnachtsstimmung, die durch die Teilnahme an den Roratemessen genährt und bis zum Weihnachtsfeste auf ihren Höhepunkt geführt wird. Die Absicht der heiligen Kirche ist ja, durch die Roratemesse, deren tägliche Feier während des Advents in fast allen Diözesen gestattet ist, die Herzen der Gläubigen auf die Ankunft des Erlösers vorzubereiten, sie mit großer, aufrichtiger Sehnsucht nach der geistigen Einkehr des Heilandes zu erfüllen. Dies zeigen sämtliche Gesänge und Lesungen unserer Messe.

Introitus: *Rorate coeli desuper, et nubes pluant justum:* Tauet, Himmel, den Gerechten, Wolken, regnet ihn herab — *aperiatur terra et germinet Salvatorem:* es öffne sich die Erde und sprosse hervor den Erlöser. Dieser uralte Ruf des Propheten Isaias, den die Israeliten unaufhörlich zu Jehova emporsandten, drückt der ganzen Messe den Stempel auf. Alt ist dieser Ruf, für uns aber immer neu und hinreißend zu gewaltiger Sehnsucht, so oft er an unser Ohr tönt. Himmel und Erde sollen sich vereinen, um uns den zu geben, der das Heil der Völker, der Friedensbote Gottes an die gnadenberaubte Menschheit ist: der Himmel gab das Wort Gottes der Erde, die Erde — „das jungfräuliche Erdreich — Mariens Mutterschoß“ — dem Worte Gottes den Opferleib, den er in Leiden und Tod gab, damit der Gerechtigkeit Genüge geschehe und Friede wieder erblühe zwischen Gott und Menschen. — Der Psalmvers ist der erste Vers des 84. Psalmes und lautet: *Benedixisti Domine terram tuam:* Du hast gesegnet, o Herr, dein Land — *avertisti captivitatem Jacob:* hast weggenommen die Gefangenschaft Jakobs. Der ganze Psalm ist „ein Hymnus auf die Erlösung“, jene unvergleichlich höhere Befreiung aus geistiger Knechtschaft, deren Schatten und vorbereitender Typus die Heimführung aus der babylonischen „Gefangenschaft“ war, für deren Beendigung der Psalmensänger Gott ein Lob- und Danklied singt, das zugleich prophetischen Geistes die Herrlichkeit und Friedenszeit schildert, die im neuen Jerusalem — dem Reiche des Erlösers — offenbar werden sollte: Erbarmen und Wahrheit, Huld und Treue, Gerechtigkeit und Friede blühen im gesegneten Lande des Friedensfürsten.[3])

Graduale. Nachdem uns in der Lesung aus Isaias die Vorhersage der Geburt des Gottheilandes aus einer Jungfrau feierlich verkündet worden ist, lädt die heilige Kirche

---

[1]) Siehe *Graduale Romanum.* [2]) Herders Kirchenlexikon unter „Engelamt“.
[3]) Nach Wolter: *Psallite* 3. Bd.

Digitized by Google

mit einem Verse des 23. Psalmes ein, dem bald erscheinenden Erlöserkönig jubelnden Empfang zu bereiten: *Tollite portas, principes, vestras:* Hebet euere Tore, ihr Fürsten — *et elevamini portae aeternales:* und tut euch auf, ihr ewigen Tore — *et introibit Rex gloriae:* und es wird einziehen der König der Herrlichkeit. Psalm 23 wurde bei der Überbringung der Bundeslade in das Heiligtum Sions, an dessen Toren die Häupter der Priesterschaft und die Fürsten des Volkes den feierlichen Zug erwarteten, gesungen. Uns gilt es, die Tore unserer Herzen weit zu öffnen und unserem König bereitwilligen Einlaß zu geben; unsere Herzen sollen ewig ihm gehören; doch nur dann wird er sie annehmen und in ihnen sein heiliges Zelt aufschlagen, wenn sie rein und makellos sind, wie uns das Graduale weiterhin verkündet: *Quis ascendet in montem Domini?* Wer wird hinaufsteigen den Berg des Herrn? — *aut quis stabit in loco sancto ejus?* oder wer wird stehen an seinem heiligen Orte? — *Innocens manibus*: Wer schuldlos an Händen — *et mundo corde:* und rein von Herzen. Reinheit im Werke, Reinheit der Gesinnung lassen uns emporsteigen zum Wohlgefallen Gottes. — Im Allelujavers begrüßen wir die auserwählte, reine Blüte aus Davids Stamme, die Unbefleckte, ewig Reine, heilig wie der Heiligen keine, die uns das Heil der Welt gebracht: *Ave Maria, gratia plena:* Gegrüßt seist du, Maria, voll der Gnade — *Dominus tecum:* der Herr ist mit dir — *benedicta tu in mulieribus:* du bist gebenedeit unter den Weibern. — Nach diesem Lobgesang auf die Jungfrau tönt uns im Evangelium die frohe Kunde von der Fülle der Zeiten entgegen: die geheimnisvolle Ankunft des Erlösers im jungfräulichen Schoße Mariens.

Offertorium: Nochmals begrüßen wir Maria mit dem Gruße des Engels in der Antiphon zum Offertorium und setzen noch bei den Lobpreis der Frucht ihres Leibes: *Et benedictus fructus ventris tui:* und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes. Maria wollte nicht Gottesmutter werden, wenn sie dafür ihre Jungfräulichkeit hinopfern sollte; sie brachte aber ein anderes Opfer: sie willigte ohne Vorbehalt in das Opfer ihres Sohnes und wurde so zur Mitopferin, zur Miterlöserin des Menschengeschlechtes. An uns ist es, mit Maria freudig und vorbehaltlos Opfer zu bringen, damit das Opfer, dessentwillen Gottes Sohn in die Welt kam, an uns nicht vergebens sei: opfern wir unsere Leidenschaften und ziehen wir dafür an das Gewand des Heiles: treue Nachfolge Jesu in willigem Opfersinn.

Communio: *Ecce virgo concipiet, et pariet filium:* Siehe, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären — *et vocabitur nomen ejus Emmanuel:* und der Name desselben wird Emmanuel heißen. „Adventsgedanken aus der Vergangenheit, Adventsgedanken realster Gegenwart für alle, die wirklich oder geistigerweise kommunizieren. Wortwörtlich ist ihnen der Herr, was er heißt: Emmanuel.“[1]) Jener Leib, den Maria in ihrem jungfräulichen Leibe umschlossen hielt, ist uns zur heiligen Seelenspeise geworden im hochheiligen Sakramente. Ist unser Leib, ist unsere Seele stets rein und heilig, wenn der Herr in uns eingeht? Können wir dann immer sagen: Er ist uns geworden Emmanuel: Gott mit uns? Beeifern wir uns aus allen Kräften, daß uns diese Ankunft des Herrn — *Adventus Domini* — jedesmal und recht oft Gnadenvermehrung und Seelenkräftigung bringe.

Jägerndorf (Schlesien) P. A. Weiß, S. D. S.

[1]) Reck: Das Missale als Betrachtungsbuch, 1. Bd. S. 68, 2. Aufl. Herder.

Digitized by Google

Zu Franz Liszts 100. Geburtstag[1])

Wenn man das Leben des großen Klavierkünstlers, Musikschriftstellers, Komponisten und Wagnerinterpreten Franz Liszt (geboren am 12. Oktober 1811) verfolgt, so zieht sich selbst durch seine Sturm- und Drangjahre, selbst durch sein Prometheusstürmen, seine Titanenauflehnungen und seine bewegten Liebestage das religiöse Moment wie eine Saite, die immer tönt und mitschwingt, lauter und leiser, je nachdem. Dieses rastlose Künstlerleben, das sich in allen Zentren der menschlichen Kultur abspielte, in Wien, Paris, London, Berlin, St. Petersburg und Rom, das so überreich war an Anregung des Geistes, an Tragödien des Herzens, so überreich an Arbeit und Mühe, so vollgetränkt von Schönheit, Kunst und Wohllaut, so überfließend von großen Gelegenheiten, Förderungen, Erfolgen und Ehren, zeigt doch überall jenen geheimnisvollen Zug, jene unlöschliche Ewigkeitssehnsucht, welche tief fromm gestimmten Seelen eigen ist. — Auf dem Grunde der Wesenheit Liszts vibrierte von Anbeginn der mächtige Akkord, der sich endlich und schließlich befreite in der unvergeßlichen Komposition aus der Passion des Herrn: *„Tristis est anima mea."* (Matth. 36, 35. 39.)

Wenn wir von Liszts sturmvollen Jugendjahren in Paris lesen, wo man ihn als den „Einzigen", den Paganini des Klaviers feierte und bejubelte, hören wir von seinem Verkehr mit Heine, mit Victor Hugo und Lamartine. Wir vernehmen, daß das Weltkind Alfred de Musset — der größte Lyriker Frankreichs — sein Intimus war, daß er im Hause von George Sand verkehrte und ihr Vertrauen genoß, St. Simon gehörte zu seinem Kreis. Von allen aber, die er damals kannte, und von denen er geistige Funken fing, blieb nur einer, der ihn nachhaltig beeinflußte: Lamennais, der damals so feuerig Fromme, der seine Laufbahn als ein begeisterter Sohn der Kirche begann, der Verfasser der glühenden *„Paroles d'un croyant"*.

Sehr bald sehen wir den Einfluß der großen, christlichen, italienischen Kunst über ihn mächtig werden. Er schreibt eine Sonate *„Après la lecture de Dante"*. Über Dante sagt er in dem unvergleichlichen, dem geistvollen Stile, der sein innerstes Wesen spiegelt: „Dante hat seinen künstlerischen Wiederhall in Orcagna und Michel Angelo gefunden, vielleicht findet er eines Tages einen musikalischen in einem Beethoven der Zukunft."

Über die spätere Dantesymphonie Liszts aber schrieb Wagner: „Nachdem ich kurz zuvor mit der Lektüre der „Göttlichen Komödie" beschäftigt gewesen und hierbei neuerdings all die Schwierigkeiten der Beurteilung dieses Werkes erwogen hatte, trat jetzt jene Lisztsche Tondichtung mir wie der Schöpfungsakt eines erlösenden Genius entgegen, der Dantes unaussprechlich tiefsinniges Wollen aus der Hölle seiner Vorstellungen durch das reinigende Feuer der musikalischen Idealität in das Paradies selbstgewisser Empfindung befreite."

---

[1]) Vgl. *Musica sacra* 1910, Nr. 11, S. 140 ff.; S. 148; 1911 Nr. 4, S. 67, 75; Nr. 8/9, S. 148. Über „Liszt als Kirchenkomponist", ferner über seine Beziehungen zum Cäcilienverein und zu Regensburg hoffen wir im kommenden Jahrgang eine ausführliche Studie zu bringen, eingedenk der Worte, die J. Hatzfeld soeben im Oktoberheft (S. 196) des Cäcilienvereinsorgans in einem interessanten Aufsatz über „Franz Liszt und die Kirchenmusik" schreibt: „Die *Scuola gregoriana* in Rom und die Kirchenmusikschule in Regensburg dürfen den Namen Liszts an seinem 100. Geburtstag mit Dankbarkeit nennen."

Digitized by Google

1839 schon wurde Liszt durch die Betrachtung des *„Trionfo della Morte"* von Orcagna im *Campo Santo* von Pisa zu seinen grandiosen Variationen über die alte Melodie des *„Dies irae"* angeregt. 1849 entstanden die *Harmonies poetiques et religieuses,* darunter die bekannte, imposante Trauermusik *„Les Funerailles"*.

Es entstand das allerdings für den Konzertsaal bestimmte Oratorium „Die heilige Elisabeth", das zugleich eine Huldigung an die ungarische Heimat bedeutete. Diese Kompositionen sind Präludien für die große, religiöse Musik seiner späteren Epoche.

Lange Zeit hatte Liszt ein Wanderleben geführt und die Menschen durch seinen Vortrag hingerissen; es blieben zwar auch die Angriffe nicht aus — aber als Facit konnte gelten, was der berühmte Moscheles in London von dem Künstler gesagt: „Nach Liszt kann man das Klavier zumachen."

Dennoch kam die Stunde, da Liszt das Eitele und Nichtige lärmender Virtuosenerfolge erkannte. Um Ruhe zu erlangen, um Dauerndes zu schaffen, komponierte er zuerst in Weimar, dann in Rom. Da entstanden wunderbare Werke. Ihm, dem größten Tonmaler aller Zeiten, war es verliehen, das Musikalische an allen Dingen zu entdecken, der Stummheit ihrer Seele zu entreißen, die Töne, die das All durchziehen, zu fangen. Es ertönten nun Klänge wie die *„Heroide Funèbre"* — *„Le Triomphe funèbre de Tassi"* — die „Ungarischen Rhapsodien". Alles dieses wie gesagt, sind Präludien für die große religiöse Musik, die mit Liszts Aufenthalt in Rom einsetzt, z. B. „Die Vogelpredigt des heiligen Franz von Assisi", „Der heilige Franz von Paula auf den Wolken schreitend" (1863), dann die gewaltige Orgelkomposition, die Phantasie und Fuge *„Ad nos ad salutarem undam"*, seine Oratorien „Der heilige Stanislaus" und „Christus". Hierher gehört das echtester religiöser Begeisterung entsprungene *„Stabat mater speciosa"*, eine musikalische Verherrlichung des freudigen Krippenliedes von Jacopone da Todi, dem großen, dichterischen Büsser des Franziskanerordens. Solchen Geistern fühlte Liszt sich verwandt.

Liszt war endlich einer jener großen Meister, dem nicht bloß die religiose Musik, sondern auch die katholische Kirchenmusik manche bedeutende Schöpfung verdankt: seine dem † Prälaten Dr. Haberl gewidmete *Missa choralis* z. B. gehört nicht etwa wie Beethovens *Missa solemnis* oder das *Requiem* von Berlioz in den Konzertsaal, sondern in den Gottesdienst — das Hochamt, denn das Werk ist aus der Tiefe gläubigen, katholischen Empfindens zu seiner majestätischen Fülle und Ewigkeitsschönheit emporgeblüht.

T. K.

Digitized by Google

Eine Liszt-Rundfrage

Die von Paul Schwers ausgezeichnet geleitete Berliner „Allgemeine Musik-Zeitung“ läßt zu Liszts 100. Geburtstag eine eigene Liszt-Nummer erscheinen. In derselben gibt sie unter anderen interessanten Aufsätzen das Resultat einer „Liszt-Rundfrage“ bekannt, mit welcher sie sich „an einen engumgrenzten Kreis solcher Persönlichkeiten gewandt, deren anerkannte Bedeutung innerhalb der engeren Fachwelt die Gewähr sachlich fundierter Antworten bot“. Die Rundfrage lautete: „Worin erblicken Sie die entscheidende Bedeutung Franz Liszts für die Entwicklung des deutschen Musiklebens?“ Eine Reihe glänzender Namen unserer ersten und führenden Komponisten und Künstler ist in den Antworten — mit interessanter faksimilierter Unterschrift — vertreten: Felix Draeseke, Richard Strauß, Friedrich Klose, Camille Saint-Saëns, Wilhelm Kienzl, Sigmund v. Hausegger, Engelbert Humperdink, Eugen d'Albert, Felix Weingartner, Feruccio Busoni, Max Schillings u. a.; auch zahlreiche Musikgelehrte haben ihre Urteile abgegeben: Univ.-Prof. Kretzschmar-Berlin, Univ.-Prof. Wolfrum-Heidelberg, Univ.-Prof. Fritz Volbach-Tübingen u. a. Auffallend ist es, daß nur wenige der Antworten auf Liszt als Kirchenmusiker hinweisen, obwohl doch der Liszt der letzten Periode fast ausschließlich Kirchenmusiker war; diese wenigen wollen wir nun nachfolgend unseren Lesern mitteilen und verweisen im übrigen auf die prächtige Festnummer selbst zur Anschaffung und Lektüre. Redaktion und Verlag aber sei für die Liebenswürdigkeit, mit der sie noch vor dem Erscheinen der Nummer uns dieselbe zum Abdruck in der *Musica sacra* zur Verfügung stellten, der herzlichste Dank gesagt.

Universitäts-Musikdirektor Professor Dr. Fritz Volbach, Tübingen:

„Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinn“ — sagt Goethe — „auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst, deswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt.“ In der Tat; die Kunst in ihren höchsten Äußerungen war stets eine religiöse Kunst, entsprungen der Sehnsucht nach dem Ewigen, Göttlichen. So war es zu aller Zeit. Blickt hin auf jene gewaltigen Bauten, Bilder Ägyptens: aus dieser Sehnsucht nach dem Ewigen sind sie geboren; die höchsten Meisterwerke griechischer Kunst: ihre Schönheit beruht auf jenem „tiefen, unerschütterlichen Ernst“ religiösen Empfindens. Was bedeuten ferner alle weltlichen Schöpfungen der großen Renaissance gegenüber der überirdischen Erhabenheit der Deckenbilder der Sixtina eines Michel Angelo, was alle leuchtende Schönheit des Fleisches, die Tizian dargestellt, gegen seine göttliche Pietà. Und in der Musik. Wiegt nicht der eine Messias Händels seine sämtlichen Opern auf? J. S. Bachs Kunst aber ist von der ersten bis zur letzten Note ein geheimnisvolles, hohes Gebet. — Beethovens Schaffen gipfelt in seiner *Missa solemnis,* in der IX. Symphonie — denn auch letztere ist ein religiöses Werk — und Richard Wagners Seele findet Erlösung im Parsifal, wird selig im Glauben. Von der Religion erwartet er die Wiedergeburt der Menschheit, „nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion“ kann sie erwachsen. Aber seine Religion ist nicht die eines bestimmten Bekenntnisses, „die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt“ ist ihm „die Krone aller Erkenntnis“.

Anders Franz Liszt. Seine Weltauffassung ruht durchaus auf christlichen Grundsätzen. Sein religiöses Ideal ist ihm sein Namenspatron Franz von Assisi, *le saint fou,* wie er selbst ihn gerne nennt. Auch in Liszts religiösem Wesen liegt der ritterliche Zug, den wir in jenem empfinden, auch sein Gottvertrauen enthält

Digitized by Google

einen Zug kindlicher Naivität, auch er ist ein Held in der Überwindung der Welt, in der Demut des Herzens, auch Liszts Antlitz strahlt heilige Freude und Heiterkeit in Gott. Wie der Heilige hielt er einsam im Gebete Zwiesprache mit seinem Gotte und versenkt sich so tief in Gottes ewige Schönheit, daß er, von der Erde erhoben des Himmels Herrlichkeit erschaut und der ewigen Sphären heilige Weisen vernimmt. Und zurückgekehrt zur Erde singt er das hohe Lied der Herrlichkeit Gottes.

In diesem religiösen Empfinden liegt der schöpferische Urquell Lisztscher Kunst. Kein Suchen, kein Ringen, Kämpfen nach der Erkenntnis wie bei Beethoven und Wagner, sondern der verklärte Friede sicheren Besitzes liegt über ihr ausgebreitet. Aus dieser religiösen Natur sind seine ewigen Werke hervorgegangen, wie der ergreifende Psalm: „Herr, wie lange willst du meiner vergessen", seine Messen, von der schlichten *Missa choralis* bis zu der rauschenden Graner Festmesse, seine Heilige Elisabeth, und endlich die Krone seiner Werke, der gewaltige Christus, das Zeugnis seines felsenfesten Glaubens. Denn wie auf Felsen ist dieser Tempel gegründet, aufgebaut auf die Urweisen christlicher Kunst, die Melodien des heiligen Gregor. Strahlend steht er da als das Symbol einer neuen Zeit, die er verkündet, der Zeit eines neuen Gottesreiches auch in der Kunst!

Professor Dr. Engelbert Humperdinck, Berlin:

Sie verlangen von mir nichts Geringeres als eine Würdigung Franz Liszts. Fürwahr, eine dankbare Aufgabe, des Schweißes der Edlen wert! Aber warum sagen, was schon von hundert anderen gesagt wurde, warum wiederholen, daß Liszt die Klaviertechnik in neue, vorher ungeahnte Bahnen gelenkt hat, daß er den Symphonien neuen Inhalt, neue Formen gab, daß er es war, der durch die Begründung des Allgemeinen Musikvereins das Gemeingefühl der deutschen Musiker weckte und stählte? Lieber möchte ich auf eine andere, weniger ins Auge fallende, aber vielleicht noch tiefer gründende Seite des Lisztschen Lebens hinweisen. So groß er uns erscheint in dem, was er auf all diesen Gebieten erreichte, größer fast erscheint er mir in dem, was er — nicht erreicht hat. Ich meine damit sein Bemühen um eine Reform der katholischen Kirchenmusik, wie sie ihm zeitlebens als Ideal vorschwebte. Hätte Liszt bei den kirchlichen Autoritäten verständnisvolleres Eingehen auf seine Ideenwelt gefunden, wie es einst seinem großen bahnbrechenden Vorgänger Palestrina beschieden war, so wäre vielleicht wieder eine neue, nicht minder glänzende Ära der Tonkunst ins Leben gerufen worden, bestimmt, dem 20. Jahrhundert ihren künstlerischen Stempel aufzudrücken. Was Liszt auf dem Gebiete der religiösen Musik geschaffen, läßt eigentlich nur ahnen, was unter günstigeren Auspizien von ihm zu erwarten gewesen. Wir müssen uns eben bescheiden und dankbar uns der Anregungen freuen, die in die Tat umzusetzen vielleicht einer späteren Zeit vorbehalten ist.

Karl Weinmann, Regensburg:

Wenn ich mich zur Beantwortung der gestellten Frage anschicke, so tue ich das als Kirchenmusiker und ziehe allein den Kirchenmusiker Liszt in den Kreis der Betrachtung. Daß aber die Kirchenmusik nicht den geringsten und belanglosesten Teil in Liszts Schaffen ausmacht, dafür zeugen seine kirchenmusikalischen Werke, dafür sprechen seine Reformideen, die er in dem bekannten Fragmente vom Jahre 1834: „Über zukünftige Kirchenmusik" niedergelegt hat, selbst wenn man dieselben nicht mehr für „reformatorisch", sondern für „revolutionär" hält.

Je mehr ich mich im Laufe der Jahre mit Liszts Kirchenmusik beschäftigte — und ich habe das stets mit einer besonderen Vorliebe für die Person des Meisters

Digitized by Google

getan — desto klarer wurde mir, daß man seinen diesbezüglichen Werken nur dann gerecht wird, wenn man sie psychologisch wertet, als Ausfluß seiner religiösen Seelenstimmung. Und deswegen trägt die Kirchenmusik des mit den religiösen Umsturzideen eines Abbé Lamennais gesättigten Liszt einen anderen Charakter als die Satzweise des Abbé Liszt, der in der *Roma aeterna* den Seelenfrieden wieder gefunden und auf die polyphone Kunst des Cinquecento zurückgreift; deswegen weht in der gigantisch sich auftürmenden, mit allen Finessen Berliozscher Instrumentationskunst aufgebauten Graner Messe ein anderer Geist als in der abgeklärten *Missa choralis*. Und weil die meisten oder vielmehr die größten kirchenmusikalischen Werke des Meisters zwar den Stempel religiöser, aber nicht liturgischer Musik an der Stirne tragen, sich also in den Rahmen der katholischen Liturgie als liturgisches Gesamtkunstwerk nicht einfügen lassen, deswegen fand die Kirchenmusik Liszts in den maßgebenden kirchenmusikalischen Kreisen nicht den rechten Resonanzboden. An musikalischem Vermögen hat es Liszt nicht gefehlt, und ich stehe nicht an, die Worte, die ich in meiner „Geschichte der Kirchenmusik" (Kempten und München 1896, S. 162) auf das Dreigestirn Haydn, Mozart und Beethoven als Kirchenmusiker angewendet, auch auf Liszt anzuwenden: „er hätte einen Kirchenmusikstil schaffen und zur Entwicklung führen können, der an Weihe dem Palestrinastil gleichgestanden, an Reichtum ihn hätte übertreffen müssen."

Ist es sonach dem Meister auch nicht gelungen, der Begründer eines modernen Kirchenmusikstils zu werden, als den man ihn vielfach anzusprechen versuchte, so hat er doch — und das ist die entscheidende Bedeutung Liszts für die katholische Kirchenmusik — besonders durch seine, Prälaten Dr. F. X. Haberl gewidmete *Missa choralis* einen Weg gezeigt, auf dem die *Musica sacra* unserer Zeit weiterbauen und vielleicht einst den Namen Liszts als den eines Wegweisers mit Dank nennen kann.

Liszt-Anekdoten

Es ist verständlich, daß die meisten der Schüler Liszts mit seinen eigenen Kompositionen antraten; dem begegnete Liszt aber, indem er gewisse Paradestücke ein für allemal ablehnte. Schubert, Weber, Beethoven, Chopin und Schumann bevorzugte er besonders, und unerschöpflich war sein bei aller treffenden Schärfe fast immer verbindlich bleibender Witz, mit dem er über das Ziel hinausschießende ebenso wie unzulängliche Leistungen abfertigte. Nur in ganz seltenen Fällen ließ er sich, wenn er die Hoffnungslosigkeit seines Bemühens erkannte, zu einer derberen Zurückweisung hinreißen. So kamen einst zwei junge, vornehme Damen mit gewichtigen Empfehlungen aus Dresden zu ihm. Auf seine freundliche Aufforderung, etwas zu spielen, begann eine von ihnen die *Cis*-moll-Polonaise von Chopin. Nachdem Liszt ein Weilchen dem Stammeln — anders war das Spiel unter Berücksichtigung, daß man sich in Liszts Salon befand, nicht zu bezeichnen —, zugehört hatte, setzte er sich mit den Worten an den Flügel: „Ich würde das so spielen," und spielte nun die beiden ersten Teile mit wunderbar leidenschaftlichem Ausdruck. Die Aufforderung, ihre „Auffassung" nach der seinigen zu korrigieren, beantwortete die junge Dame völlig verständnislos für das Gehörte damit, daß sie genau wie das erste Mal stümperte. Liszt spielte mit bewundernswerter Geduld zum zweiten Male, als aber auch das ergebnislos blieb, wischte er leise die Hände der Spielerin von der Klaviatur und begann die erste Etüde von Cramer. „Mein Fräulein, das paßt besser für Sie. Adieu!" Damit entließ er die Dame. Ob sie sich daraufhin als eine der ungezählten Lieblingsschülerinnen des Meisters betrachtet und bezeichnet hat, ist wohl sehr fraglich. — Eine andere anspruchsvoll auftretende junge Dame fertigte er mit den Worten ab: „Mein Fräulein, wenn man 40000 Mark Renten zu verzehren hat, darf man allenfalls so schlecht Klavier spielen wie Sie. Ich kenne drei Prinzessinnen, die besser spielen und sich doch nicht für Künstlerinnen halten." Das war scharf, aber verdient und wäre in manchem anderen Falle auch angebracht gewesen. Aber seine unbeschreibliche Güte wollte die Möglichkeit nicht aufgeben, selbst küntlerisch Armen helfen zu können.

Digitized by Google

G. V. Weber †

Nach längerem, schmerzvollen Leiden starb am 24. Sept. in Mainz der H. H. Domkapitular Georg Viktor Weber. Geboren zu Ober-Erlenbach am 25. Februar 1838, besuchte er das Gymnasium zu Mainz, trat nach dessen Absolvierung in das Mainzer Priesterseminar ein und wurde am 9. August 1863 durch Bischof Ketteler zum Priester geweiht. Nach kurzer Wirksamkeit als Kaplan an St. Ignaz wurde Weber, der sich durch außergewöhnliche musikalische Anlagen auszeichnete, nach Regensburg gesandt, um bei dem dortigen Domkapellmeister Schrems musikalischen Studien obzuliegen. Waren ja doch damals die kirchenmusikalischen Zustände in Deutschland sehr traurig und Weber hatte die Aufgabe, auf Grund dessen; was er in Regensburg, von wo die Restauration der Kirchenmusik durch Proske, Mettenleiter und Witt ausging, gehört und gelernt, den Kirchengesang in der Mainzer Diözese, insbesondere im hohen Dome nach kirchlichen Grundsätzen umzugestalten. Dieser Aufgabe unterzog sich der junge Priester mit der ihm eigenen Gründlichkeit voll Eifer, und seinen Ruhm verkündet heute noch der Mainzer Domchor, den er im Auftrage Kettelers und unterstützt von kunstsinnigen Männern, wie Domdekan Heinrich und Domkapitular Hirschel, gegründet hat. 38 Jahre lang war er sein Leiter und er scheute keine Mühe und kein Opfer, so daß es ihm gelang, den Domchor auf eine Höhe zu bringen, daß er als einer der besten Kirchenchöre Deutschlands gilt. Aber nicht nur für einen echt kirchlichen Gesang im Mainzer Dom sorgte Weber, vielmehr war er auch ein Freund des Volksgesanges. So arbeitete er mit Domdekan Heinrich an der Redaktion des Mainzer Gesangbuches und er wußte den Melodien jenen Stempel echter Frömmigkeit, Tiefe und Innigkeit aufzudrücken, durch den sich dieselben so sehr auszeichnen.

Als Lehrer des Priesterseminars wurde er nicht müde, auf die Schönheit des Gesangbuches hinzuweisen und es den Alumnen, sowie jungen Priestern als wahres Volksbuch angelegentlichst zu empfehlen. *„Zelus domus tuae comedit me“,* dieses Wort des Psalmisten läßt sich auf Weber im vollen Umfange anwenden. Zeuge dafür sind die vielen Orgeln in der Diözese, die auf seine Veranlassung und unter seinem Beistande angeschafft wurden, ferner die vielen neuen Geläute, zu denen er, wie zu den Orgeln, oftmals namhafte Summen beisteuerte. Wenn auch der Mund des eifrigen Lehrers, des frommen Priesters nun verstummt ist, von seinen edlen Eigenschaften verkünden nun der Nachwelt so manche Geläute und so manche Kirchenorgeln, für die er stets ein so warmes Interesse hatte; und Gottes Lob erschallt in seinen herrlichen, von echt katholischem Geiste inspirierten Messen, die von den Kirchenchören wegen ihres Wohlklanges und schönen Stimmführung mit Recht geschätzt und bevorzugt werden. Es würde zu weit führen, wollten wir ausführlich die Bedeutung Webers würdigen. Doch sei hingewiesen auf seine Herzensgüte, die sich besonders in einer noblen Freigebigkeit gegenüber den Armen und Notleidenden offenbarte und die ihm auch die Anhänglichkeit seiner Schüler erwarb. Er war ein überaus geschätzter Lehrer, der mit den Worten stets ein tadelloses Vorbild verband und seinem ganzen Wesen und Wirken war aufgedrückt das *„sentire cum ecclesia“.* Es ist noch in guter Erinnerung, wie es von den so zahlreichen Schülern des nun leider Verstorbenen freudig empfunden wurde, als er 1904 zum Domkapitular der Diözese Mainz erwählt wurde. Auch als solcher nahm er innigsten Anteil an allen Fragen der Diözese. Leider war seine Tätigkeit in den letzten Jahren durch ein überaus schmerzvolles Leiden, das er mit der größten Geduld und Erbauung ertrug, gehindert. Aber diejenigen, die ihm nahestanden und ihn besuchen konnten, hatten Gelegenheit, sich an seiner Geduld, seinem Interesse für alle Fragen der Gegenwart und seinem echt priesterlichen Wandel zu erbauen und zu erwärmen. Trauernd umstehen wir nun die Bahre des edlen Menschenfreundes, des frommen, tadellosen Priesters und Lehrers, des Eiferers für die Ehre Gottes und des hochverdienten Gründers und langjährigen Leiters des Domchores, und wir vereinigen uns in dem frommen Gebete: „Herr, gib ihm die ewige Ruhe. Amen.“ (Mainzer Journal Nr. 223).

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Die **Kirchenmusikschule Regensburg** begann ihr Wintersemester am 17. Oktober. Der Schülerkreis ist wieder ein internationaler; die Zahl der statutengemäß aufzunehmenden Eleven mußte überschritten werden. Das Lehrerkollegium setzt sich aus den in *Musica sacra* (1911, Nr. 6, S. 105 ff.) aufgeführten Herren zusammen; ebendaselbst findet sich auch das Lehrprogramm abgedruckt.

Der **Musikverein Regensburg** eröffnete sein Winterprogramm mit einem Liederabend, in dem außer unseren Großmeistern Brahms, Reger, Strauß usw. besonders die Lieder des Domorganisten Joseph Renner jun. starken Beifall fanden.

Für Leserkreise aus den Reihen der Lehrer dürfte die Mitteilung interessieren, daß anläßlich der Hauptversammlung des allgemeinen sächsischen Lehrervereins in **Leipzig** zu Michaelis der Rat der Stadt ein Sonderkonzert im Gewandhause veranstaltet hatte, das vom Dirigenten Professor Arthur Nikisch geleitet, auserlesene künstlerische Genüsse brachte. Wir freuen uns, daß Lehrerschaft und Tonkunst solch innige Freundschaftsbeziehungen eingehen.

Der **Riedelverein in Leipzig** unter Leitung von Dr. Georg Göhler bereitet für kommenden März die Aufführung von Gustav Mahlers VIII. Symphonie (mit Doppelchören) vor. Die Uraufführung in München vorigen Herbst war von zirka 1000 Mitwirkenden in Szene gesetzt worden. Außerdem ist ihre Aufführung geplant für Frankfurt a. M., Wien, Amsterdam, Prag, Mannheim und Berlin.

Am Sonnabend den 7. Oktober feierte in **Berlin** die rühmlich bekannte Musikpädagogin Fräulein Anna Morsch ihren 70. Geburtstag. Sie ist Vorsitzende des Vereins der Musiklehrerinnen, überaus verdientes Vorstandsmitglied des musikpädagogischen Verbandes und redigiert die „Musikpädagogischen Blätter". Ihre historisch wertvolle Arbeit: Der italienische Kirchengesang bis Palestrina (II. Aufl. 1894) hat die verehrungswürdige Dame uns katholischen Kirchenmusikern nahe gebracht. Glück und Segen auf noch viele Jahre!

In **Breslau** starb Domkapellmeister Professor Max Filke, akademischer Musiklehrer an der dortigen Universität, im Alter von 56 Jahren. Filke war zuerst Domsänger in Breslau, wurde Schüler von Brosig, studierte an der Kirchenmusikschule in Regensburg unter dem hochverdienten Dr. Haberl, wurde Schüler des Leipziger Konservatoriums und wirkte seit 1891 als Domchordirigent in Breslau. Er ist als Komponist zahlreicher kirchlicher und auch weltlicher Werke weithin vorteilhaft bekannt geworden. Aber in seinen kirchlichen Chorwerken mit Orchester herrscht das Orchester über den Gesang, wodurch zwar reiche rein musikalische Effekte erzielt werden, aber die Vertonung der Texte an innerer Eindringlichkeit zu wünschen übrig läßt. Als Musiker aber war Filke eine achtunggebietende Erscheinung, ein starkes Talent. Er hat es mit uns bitter beklagt, daß auf katholischer Seite die Kompositionskunst mehr Haus- und Ortskunst statt weltumspannende Hochkunst geworden sei. R. I. P. *L.*

Aus **Wyl** (Kanton St. Gallen, Schweiz) kommt die Nachricht von dem am 14. Oktober erfolgten Hinscheiden des Ehrendomherrn und Dekans Christian Bischoff, eines um die *Musica sacra* hochverdienten Mannes. Er war drei Jahrzehnte Präsident des Diözesan-Cäcilienvereins, sowie der Bezirks-Cäcilienvereine von Gaster, See und Wyl-Gossau. 1907 feierte er sein 50jähriges Priesterjubiläum. R. I. P.

Liszt-Literatur (Breitkopf & Härtel, Leipzig): Briefe. 8 Bände. Herausgegeben von La Mara. — Gesammelte Schriften. 6 Bände. Herausgegeben von L. Ramann. — Allgemeine Inhaltsübersicht zu den Gesammelten Schriften von J. Kapp. — Volksausgabe der Gesammelten Schriften. 4 Bände in 2 Doppelbänden. — Hektor Berlioz und seine Harold-Symphonie. Deutsch von L. Ramann. — Liszt-Brevier von Julius Kapp. — Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. 3 Bände. Von La Mara. — Briefwechsel zwischen Liszt und H. v. Bülow. Von La Mara. — Briefwechsel zwischen Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen. Von La Mara. — Liszt und die Frauen. Von La Mara. — Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg. Von La Mara. — Das Liszt-Museum und seine Erinnerungen. Von A. Mirus. — Liszt als Künstler und Mensch. 3 Bände. Von L. Ramann. — Liszt-Pädagogium. 5 Serien in einem Bande. Von L. Ramann. — Liszt als Psalmensänger. Von L. Ramann. — Liszts Briefe an Carl Gilbe. Von Ad. Stern. — Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 2 Bände. — Volksausgabe des Briefwechsels zwischen Wagner und Liszt. 2 Teile in einem Bande (E. Kloß).

Bitte! Der Unterzeichnete bittet nochmals höflichst alle Herren Komponisten und kirchenmusikalischen Schriftsteller, die ihre Biographie für das „Lexikon der Kirchenmusiker des XIX. und XX. Jahrhunderts" noch nicht eingereicht haben, diese doch baldigst unter meiner Adresse abzuschicken.

Montabaur (Nassau) **K. Walter, Seminarlehrer**

Digitized by Google

Besprechungen

1. Schriften

Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz). Herausgegeben von Prof. **Dr. P. Wagner.**

Heft V: **Sigl, Dr. Max,** Zur Geschichte des *Ordinarium Missae* in der deutschen Choralüberlieferung. In Kommission bei **Fr. Pustet, Regensburg.** Preis 3 *M.*

In der Geschichte der Meßteile haben wir eine interessante Wandlung zu beobachten: Das *Proprium Missae* nimmt am Anfang die dominierende Stellung ein, das *Ordinarium Missae* eine mehr untergeordnete. Allmählich verschiebt sich dieser Standpunkt und besonders seit Einführung der jungen Polyphonie tritt das *Ordinarium* in dem Maße hervor, daß man unter *„Missa"* schlechthin die stehenden Gesänge des *Ordinarium* und nicht mehr die des *Proprium* versteht. Der Verfasser ist diesem Entwicklungsprozeß für die deutsche Choralüberlieferung nachgegangen und legt seiner Arbeit folgende Einteilung zugrunde:

1. Kap. Quellen. 2. Kap. Zum Texte des *Ordinarium Missae.* 3. Die Entwicklung des *Ordinarium Missae.* 4. Zur Choralnotenschrift des ausgehenden Mittelalters und der Neuzeit. 5. Kap. Charakteristik der Choralwerke dieser Zeit. Ein II. Teil bringt Proben spätmittelalterlicher Choralstücke. Der Verfasser resumiert also: Das Gesamturteil, in welchem wir die einzelnen Stileigentümlichkeiten der Choralmusik des späteren Mittelalters zusammenfassen, kann kein günstiges sein. Es ist keine Übertreibung, zu behaupten, daß diese Zeit durch einen Tiefstand der Choralpraxis gekennzeichnet ist, der von seinem vollständigen Ruine nicht mehr weit entfernt war.

Da alle Dokumente, auf welche sich unsere Untersuchung aufbaut, deutscher Herkunft sind, so gilt dies Urteil selbstverständlich nur für die deutsche Choralpraxis. Es bezieht sich weiter nur auf die Neuschöpfungen, neben denen die alten choralischen Gesänge sich überall treu genug erhalten haben.

Heft VI: **Gmelch, Dr. Joseph,** Die Viertelstonstufen im Meßtonale von Montpellier. **Ph. Brönner, Eichstätt.**

Gustav Jacobsthal gebührt das Verdienst, in seinem Werke „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche" (Berlin 1897) zum erstenmal in wissenschaftlicher Untersuchung das obige Problem behandelt zu haben, und in seinem Buche spielt der berühmte Kod. 159 der *Bibliothèque de l' École de Médecine* in Montpellier selbstverständlich eine große Rolle. Dr. Gmelch hat nun diesem Meßtonale eine eigene Studie gewidmet und fixiert folgendes als Resultat seiner Untersuchungen:

Das Mittelalter hat bis zum 11. Jahrhundert den Choral nicht so diatonisch ausgeführt, wie das seit der Einführung des Liniensystems der Fall ist. Sehr häufig — 1228 Fälle konnten im Meßtonale von Montpellier gezählt werden — hat es in den Viertelstonstufen kleine Abweichungen von der Schärfe der diatonischen Linien zugelassen.

Diese Viertelstonstufen finden sich bei allen Gesangsgattungen. Merkwürdig ist, daß sie bei den Sologesängen in weit größerer Anzahl auftreten als bei den Chorgesängen. Daraus darf man schließen, daß sie besonders zum solistischen Hausrat der Choralvirtuosen gehörten. Im übrigen ist die größere oder geringere Anzahl der Viertelstonstufen bei den einzelnen Gesängen durch die Art der Choraltonart und den Charakter des Kirchenjahres bedingt. Der Deuteros hat eine Vorliebe für diese Tonstufen, während man sie beim Tritos selten trifft. Die Gesänge der altehrwürdigen Fasten- und Osterzeit besitzen mehr solche Intervalle als die Gesänge anderer Festzeiten des Kirchenjahres.

Die 1228 Viertelstonstufen, die ihrer graphischen Wiedergabe nach in der griechischen Musik wurzeln und ihre Heimat im Orient haben dürften, treten mit Ausnahme von elf Fällen, wo sie zwischen der großen Sekund, Terz und Quart stehen, nur zwischen Halbtonstufen auf, und zwar meistens in abwärts-, selten in aufwärtssteigender Bewegung.

Was ihre Stellung im Tonsystem betrifft, so wirken sie großenteils ähnlich wie etwa unsere durchgehenden oder Wechselnoten. Oftmals aber besitzen sie eine selbständige Stellung und durchbrechen unmittelbar und direkt die Diatonik des Chorals. Besaß die mittelalterliche Choralmelodie überhaupt eine starke Neigung, ihre Linien durch Abweichungen von der starren diatonischen Folge geschmeidiger zu machen, so drängen sich diese Abweichungen bei den Viertelstonstufen in mehreren Fällen energisch vor und bilden eigentümliche charakteristische Punkte oder Strecken innerhalb der sonst diatonischen Linien.

Es besteht kein Zweifel, daß so mühsame Detailarbeit, besonders wenn sie mit solcher Akribie ausgeführt ist, uns um ein gutes Stück weiter bringt auf dem Gebiete der Choralwissenschaft, selbst dann, wenn einem so schwierigen Problem Gegnerschaft entsteht, wie dem vorliegenden in der Studie von R. Baralli, *„L' episema del Ms H. 159 di Montpellier"* (*Rassegna gregoriana* 1911).

Die beiden fleißigen und sorgfältigen Arbeiten verdienen in den Kreisen der Choralisten weiteste Verbreitung. K. W.

Digitized by Google

2. Messen.

Aus dem Verlage von **L. Schwann, Düsseldorf:**

Stein, H., Op. 1, *Missa in hon. Ss. Cordis Jesu* für 4st. gem. Chor. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.

Eine tüchtige Erstlingsarbeit im strengen Stil. Das *Credo* fehlt; dafür ist als Einlage zu *Credo III* des *Ordinarium Missae* das *Et incarnatus est,* 4st. beigegeben.

Veith, J. J., Op. 21, *Missa quinta* für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Eine Festmesse mit einheitlich thematischem Aufbau. Man kann ihrem Schöpfer aufrichtig gratulieren. Im dritten *Kyrie* Seite 5, Zeile 4, Takt 1 macht sich ein kleiner Querstand bemerkbar, ist aber leicht zu beseitigen.

Plag, Joh., Op. 64, *Missa in hon. S. Gertrudis* für Mezzosopran, Tenor, Bariton und Baß. Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Praktischen Bedürfnissen entsprechend. Wo Mangel an hohen Sopranstimmen herrscht, dafür aber genügend Kräfte in den Unterstimmen vorhanden sind, wird die Messe willkommenen Behelf bieten. Der musikalische Gehalt ist weniger tief.

Surzyński, Dr. Joseph, Op. 2, *Missa in hon. S. Mariae Magdalenae* für 2 gleiche Stimmen mit Orgel. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 15 ₰.

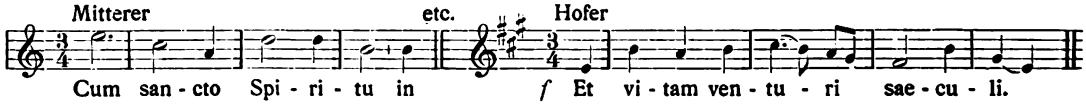
Leicht ausführbar, ohne Treffschwierigkeiten. Die Orgelbegleitung ist fließend, macht aber auch an einigen Stellen den Eindruck von Unruhe und gezwungener Kontrapunktik. Der zweistimmige Vokalsatz breitet sich manchmal (ad lib.) bis zur Drei- und Vierstimmigkeit aus.

Sychra, J. C., Op. 53, *Missa in hon. S. Ludmilae* für zwei ungleiche Stimmen mit Orgel. Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Streng und ernst, beinahe herben Charakters. Seite 8, Takt 4 muß die Note im Baß *d* statt *des,* Seite 21, Takt 1 im Orgelpart *es* statt *e* heißen. Die Dissonanz Seite 17, Takt 4 klingt auffallend und schlecht.

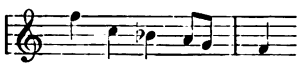
Aus dem Verlage von **Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien:**

Hofer, P. Norbert, O. Cist., Op. 20, *Missa in hon. S. Roberti, I. abbat Cistercii* für 4st. gem. Chor (Orgel ad lib.). Partitur 4 ℳ, Stimmen 2 ℳ 40 ₰.

Wenn schon das herrliche *Gloria* in Mitterers Salvator-Messe (Op. 98) bei der jüngsten Cäcilienvereinstagung (25. August 1911) ob seines kirchlichen Charakters Bedenken erregen konnte, wie würde erst vorliegende Messe hiezu Veranlassung geben, wenn sie sich im Rahmen eines liturgischen Hochamtes (mit sämtlichen Wechselgesängen choraliter) darböte. Zugestanden, daß der „fesche" $^3/_4$-Takt dort wie da die Komponisten gar leicht zur Verweltlichung ihres Ausdruckes zu verleiten vermochte, so ist doch ein ganz gewaltiger Unterschied zwischen der himmelbestürmenden „*Cum Sancto Spiritu*-Fuge" Mitterers und dem *Fugato* am Schluße des Hoferschen *Credo.* Wie banal gegenüber Mitterer erscheint z. B. Hofer in seinem Thema:

Hier fehlt meines Erachtens der (kirchlich) „künstlerische Takt", wofür Mitterer einen sicheren Ausdruck im *Motu proprio* vermißt. Abgesehen von vielen derartigen Schwächen stellt die Messe in bezug auf Umfang gar große Anforderung an die Singstimmen. Eine Aufführung ohne Begleitung möchte ich nie wagen. Die Gesangspartitur ist auf ein Vierzeilensystem notiert.

Veuskens, Rudolf, Op. 4, *Missa in F* für vierstimmigen Männerchor mit Orgel. Partitur 3 ℳ, Stimmen à 60 ₰.

Das Chroma ist genügend vertreten. Trotzdem aber ist das Werk melodiös. Ein origineller Einfall des Komponisten war die Benutzung des berühmten Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden" im *Et incarnatus est — sepultus est.* Dagegen weniger erfreut ob ihrer Originalität hat mich folgendes:



gar so sehr an Filkes erste Orchestermesse Op. 47 erinnernd. (Siehe dort das *Dona nobis.)* Einige kleine Unkorrektheiten im Satze sowie die textliche Wiederholung: *sanctus . . . Deus Sabaoth* können beanstandet werden. Übrigens verlangt die Messe einen ziemlich wacker geschulten Männerchor.

Riess, Hans, ohne Opuszahl, Messe in *C* für 4st. gem. Chor und Orgelbegleitung. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Unvollständigkeit des Textes und fehlerhafte Deklamationen sprechen schon von selbst für Ablehnung der Messe. Der Komponist zeigt Phantasie, auch Technik, trägt aber dem kirchenmusikalischen Stil zu wenig Rechnung. Sein Ausdruck ist oftmals bizarr. Tieferes Studium der Klassiker ermangelt der Gesamtgestaltung der manchmal imponierend hervortretenden Musik. **Ch. K.**

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg.**

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

44. Jahrg. ∴ **1911** ∴

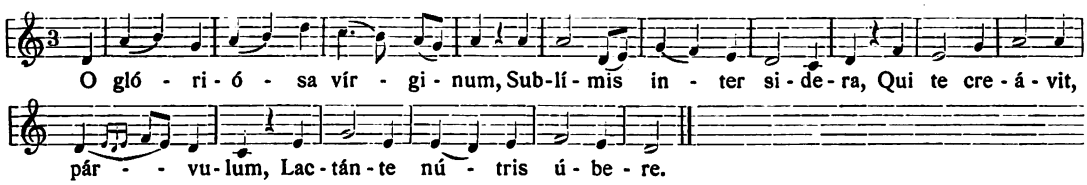
Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

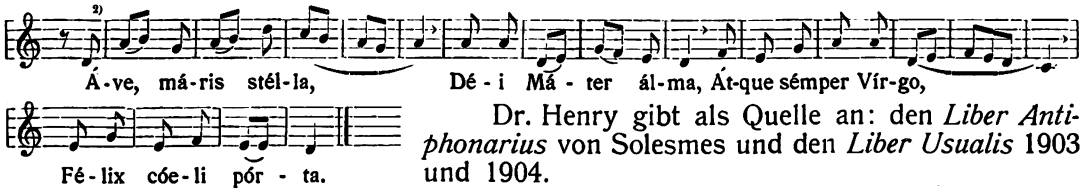
12. Heft
Dezember

Rhythmus der Choralmelodie „Ave, maris stella"

Von Ludwig Bonvin S. J.-Buffalo, N. Y.

Bekanntlich ist schon viel über den Rhythmus der Choralmelodie *„Ave, maris stella"* geschrieben worden. Im neuesten Werke P. Dechevrens (*Composition musicale et Composition littéraire à propos du chant grégorien,* II. Teil, S. 163) wird der Grund all der Schwierigkeiten, welche diese Hymnusmelodie bietet, aufgedeckt. „Umsonst", so lesen wir dort, „versucht man für dieselbe einen passen, den Rhythmus zu finden; sie widersetzt sich durchaus einem solchen Vorhaben." Daran ist nichts Verwunderliches, sind doch Melodie und Rhythmus nicht für diesen Hymnus geschaffen worden; diesen sang man ursprünglich auf eine ganz andere Weise, wie es sich aus den ältesten Handschriften ergibt. Zu einer Zeit aber, welche nicht weiter zurück als das 13. Jahrhundert verlegt werden kann, und in einem Lande — wäre es Frankreich? —, wo der wahre Begriff des Akzentrhythmus abhanden gekommen war, verfiel man auf den Gedanken, dem trochäischen *Ave, maris stella* eine Melodie mit jambischem Rhythmus aufzunötigen. Diese Melodie ist übrigens an sich ganz gut, nur wurde sie verstümmelt wegen ungenügender Silbenzahl des unterlegten Textes.[1])

Es ist jedoch ziemlich leicht, ihr das Verlorene wieder zu erstatten und sie auf einen Hymnus desselben Rhythmus zu singen, das *O gloriosa virginum* z. B., aus dem Offizium der allerseligsten Jungfrau in den *Laudes:*

Wie sehr P. Dechevrens recht hat, wenn er oben sagt, die Versuche, dieser Melodie in Verbindung mit dem *Ave, maris stella* einen passenden Rhythmus zu geben, seien vergeblich, ist aus dem folgenden Beispiel ersichtlich. Ich entnehme es der Rhythmisierung, welche Giulio Bas und Dr. H. F. Henry in *„Church Music"*, Bd. II, Nr. 1 u. 2, ihr zuteil werden lassen; beide berufen sich dabei auf Dom Pothier:

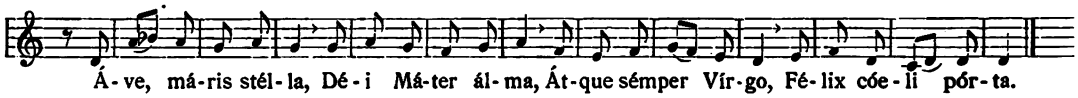


Dr. Henry gibt als Quelle an: den *Liber Antiphonarius* von Solesmes und den *Liber Usualis* 1903 und 1904.

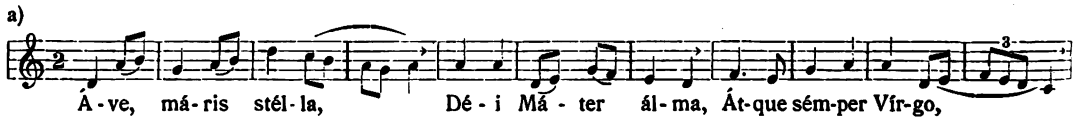
[1]) Der Hymnus besteht aus sechssilbigen Versen von sehr regelmäßigem Bau: *Áve, máris stélla, — Déi Máter álma, — Átque sémper Virgo, — Félix cóeli pórta.* Der jambische Dimeter, dem der Rhythmus der verwendeten Melodie entspricht, ist dagegen achtsilbig.

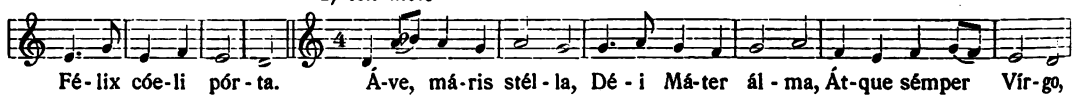
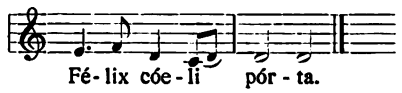
[2]) Es werden hier und nachher nach dem Vorgange G. Bas in *„Church Music"* Striche durch das Notensystem gezogen, um die rhythmischen Zwei- und Dreiteiligkeiten klarer zu veranschaulichen.

Digitized by Google

Unsern Hymnustext traf übrigens das Schicksal, noch eine ganze Reihe von derartigen Mesalliancen mit andern fremdrhythmischen Melodien einzugehen, wie die 8 Gesangsweisen zeigen, welche von Dr. Henry in *„Church Music“*, Bd. II, S. 33 etc. zusammengestellt wurden. Man sehe sich das Verhalten der Melodie und des Textes zueinander im folgenden Beispiel an, das, nach Dr. Henrys Aussage, denselben Quellen wie die vorige Melodie entnommen ist:

Man mag den Solesmer Iktus und die Solesmer Zwei- und Dreiteiligkeiten wie immer erklären, sollen diese rhythmischen Vorgänge für die Praxis eine Bedeutung haben, so müssen sie immerhin irgendwie vernehmlich zur Geltung kommen, irgendwie hervorgehoben werden.[1]) Dann aber welcher Widerspruch zwischen dem Rhythmus der Melodie und dem des Textes!

Wenn P. Dechevrens oben von der Unmöglichkeit einer zufriedenstellenden rhythmischen Verbindung der betreffenden Melodie und des *Ave, maris stella*-Textes sprach, so hatte er zunächst Versuche nach Solesmer System im Auge, dann aber auch solche, die überhaupt der Melodie ihren trochäischen Charakter belassen. Wendet man den musikalischen Rhythmus, d. h. eine Ordnung verschiedenwertiger und proportionaler Notendauer, an, so läßt sich jedoch die Melodie wohl zu einem Rhythmus gestalten, der dem Texte paßt; z. B.:

a)

b) *con moto*



Nichts steht im Wege, Hymnenmelodien, die dem Rhythmus ihres Textes folgen, in isometrischen Takten darzustellen. Dieses nur nebenbei. Selbstverständlich will übrigens obige Rhythmisierung der beiden Melodien nicht als die ursprüngliche angesprochen werden.

Ave, Stern der Meere

Ave, Stern der Meere,
Gottesmutter, hehre,
Allzeit Jungfrau, süße,
Tür zum Paradiese!

Aus des Engels Munde
Ward dir frohe Kunde;
Uns den Frieden spende,
Evas Namen wende.

Lös das Band der Sünden,
Bringe Licht den Blinden,
Unsern Übeln wehre,
Jeglich Gut beschere!

Dich als Mutter zeige;
Und erhörend neige
Dir sich, der auf Erden
Kam, dein Sohn zu werden.

Jungfrau, allzeit reine,
Sanft und mild wie keine,
Schuldlos laß auf Erden
Sanft und keusch uns werden.

Woll' ein reines Leben,
Sichern Pfad uns geben,
Daß in Himmelshöhen
Froh wir Jesum sehen.

[1]) Nach P. Dom. Johner, O. S. B. „Neue Schule des gregor. Choralgesangs“, 1. Aufl., Nr. 54, (11 u. 61) hat die akzentuierte Note (d. h. diejenige, welche den die Zwei- und Dreiteiligkeiten bildenden Iktus trägt) dieselbe Bedeutung wie eine auf die gute Taktzeit fallende Note in der Mensuralmusik.

Digitized by Google

Palestrinas Missa Papae Marcelli und ihre Ausgaben

Vom Herausgeber

„Dem Palestrina-Stil war durch die beifällige Aufnahme der drei vorgelegten Meßkompositionen von seiten der Kardinalkommission von 1564 die offizielle Sanktion gegeben und die *„Missa Papae Marcelli"* für die Zukunft zur schönsten und berühmtesten Schöpfung Palestrinas gestempelt."

Mit diesen Worten habe ich in meiner „Geschichte der Kirchenmusik" (Kösel, Kempten und München 1906, S. 102) den Abschnitt über die Kirchenmusikalische Reform auf dem Konzil von Trient und die legendenhafte Entstehung der *Missa Papae Marcelli*, die in den neuesten Musikgeschichten noch immer ihr Dasein fristet, zum Abschluß gebracht. Daß der Glorienschein, der seit diesen 300 Jahren die *Missa Papae Marcelli* umgab, in der kirchenmusikalischen Gegenwart nicht an Leuchtkraft verloren hat, beweisen die sich immer mehrenden Ausgaben der Messe.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, im Rahmen dieser kurzen Abhandlung jene historischen Bearbeitungen der *Marcellus*-Messe kritisch zu werten, welche noch zur Zeit Palestrinas oder wenigstens kurz nachher entstanden sind — das möge einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben —, für mich handelt es sich hier um die Frage:

Sind unsere neuesten Ausgaben der *Missa Papae Marcelli* vom Standpunkt der Kunst und Praxis aus empfehlenswert und wenn nicht, wie soll eine solche Ausgabe beschaffen sein?

Zuvor noch einen kurzen Blick auf die älteren Ausgaben und Bearbeitungen.

Bekanntlich ist das Original der *Missa Papae Marcelli* für 6 stimmigen gemischten Chor geschrieben: Sopran und Alt, 2 Tenöre und 2 Bäße. Francesco Anerio bearbeitete die Messe für 4 stimmigen gemischten Chor, Suriano für 8 stimmigen gemischten Chor. In der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas befindet sich im 30. Band eine 4 stimmige Bearbeitung, die der Herausgeber Dr. Haberl als *opus dubium* bezeichnet. Die Veranlassung zu dieser Annahme war für Haberl besonders der Umstand, „daß gerade die wirksamsten Stellen des 6 stimmigen Originals durch Verkürzung oder Auslassung bedeutend abgeschwächt worden sind". Ferner ist die im Original (*Lib. I. Missarum* 1590, [Bologna vorhanden]) angewandte Schlüsselzusammenstellung bei Palestrina nicht üblich; auch fällt es schwer anzunehmen, daß Palestrina selbst das große Werk für kleine Kräfte eingerichtet habe, ohne daß durch den Buchdrucker oder Autor auf dieses Vorgehen hingewiesen wurde, zumal weder Vorwort noch Dedikation hiezu gedruckt wurden. Vielleicht wird man nicht weit irre gehen in der Annahme, daß ein Musiker in Mailand, veranlaßt durch den großen Ruf des römischen Meisters, Urheber der 4 stimmigen Reduktion ist, die übrigens bei *Crucifixus* und *Benedictus* ziemlich genau das Original der 6 stimmigen Messe bewahrt hat.

Eine 12 stimmige Bearbeitung der *Missa Papae Marcelli* habe ich vor einigen Jahren in der Proskeschen Musikbibliothek in Regensburg aufgefunden; sie stammt von dem Mantuaner Kapellmeister Stefano Nasimbeni und findet sich in einem Druckwerk von 1610 (Venedig, Ricardo Amadino). Im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1908 (S. 159 ff.), wo ich über diese Messe berichtet, habe ich dann die

Digitized by Google

Vermutung ausgesprochen, daß dieselbe mit jener 12stimmigen Bearbeitung der *Missa Papae Marcelli,* welche die Bibliothek Vallicelliana in Rom ohne Autorenangabe aufbewahrt, identisch sein dürfte. Ausschlaggebende Beweismomente für diese meine Vermutung beizubringen, ist mir in der Zwischenzeit leider nicht gelungen; auch ein diesbezüglicher Versuch, den ich im Frühjahr 1911 zur Vergleichung mit einem Manuskript der Bibliothek des Britischen Museums in London machte, blieb erfolglos.

Um nun *per transenam* die Anlage dieser angeführten Bearbeitungen zu streifen, so schließt schon die Bezeichnung „Bearbeitung" eine gewisse Kritik in sich. Es liegt auf der Hand, daß der 6stimmige Satz des Originals durch die 4stimmige Zusammenziehung an „majestätischer und erhabener Tonfülle" verlieren mußte, daß er aber anderseits durch die 8stimmige Zerdehnung in 2 Chöre ebensowenig gewinnen konnte; relativ am besten dürfte das 4stimmige *opus dubium* sein.

Nun zu den neueren Ausgaben, die wir natürlich nicht alle einzeln, sondern nur in ihren charakteristischen Vertreterinnen nennen möchten.

Als erste derselben kommt hier wohl die dreifache Ausgabe in Betracht, die der unvergeßliche „Restaurator der klassisch-kirchlichen Polyphonie" Dr. Karl Proske 1850 bei Schotts Söhnen in Mainz erscheinen ließ: 1. Die 6stimmige Originalausgabe, 2. die 4stimmige Bearbeitung von Francesco Anerio und 3. die 8stimmige von Francesco Suriano. Daß Proske diese Werke nach den besten und zuverlässigsten Quellen edierte, ist bei ihm ohne weiteres klar; anders kann man denken in bezug auf die subjektiven Zutaten des Herausgebers und hier meint Haberl: „Es ist sicher, daß die Prinzipien Proskes über Textunterlage im *Kyrie* und *Sanctus* und die Anwendung der Akzidentien noch nicht so geläutert waren, als später bei Publikation der *„Musica divina"*, denn der große Reformator war später viel sparsamer in Hinzufügung der zufälligen ♯ und ♭ als im Jahre 1850. (Vorwort zur Ausgabe der *Missa Papae Marcelli* vom Jahre 1876.)

Als dann im Jahre 1876 Dr. Haberl als damaliger Domkapellmeister in Regensburg die *Missa Papae Marcelli* im *Annus II, Tom. I, Fasc. VII* der *Musica divina* edierte, konnte er schreiben: „Seit 33 Jahren ist die vorliegende Partiturausgabe der *Missa Papae Marcelli* bereits die achte und es bedarf einer Begründung, warum wir sie wieder edieren." Als Hauptmotiv hiefür gibt dann Haberl an die Auffindung und Erwerbung eines *II. Agnus Dei* aus dem *Cod.* Nr. 22 des Archivs der Sixtinischen Kapelle. Weiter, meinte er, erfüllt die oben erwähnte Proskesche Ausgabe „durch Beibehaltung der Originalschlüssel die meisten Chorregenten mit Zagen und Schrecken". Das hielt aber Haberl nicht ab seine eigene Edition im Sechs-Liniensystem mit Alt- und Tenor-Schlüssel zu publizieren!

Damit sind wir bereits an dem Punkt angekommen, der für alle für die Praxis bestimmten Ausgaben zum Verhängnis wurde: Die Beibehaltung der Original- oder wenigstens der alten Schlüssel. Es ist über diesen Punkt von den verschiedensten Seiten schon soviel gesprochen und geschrieben worden, daß es unnötig erscheint, das alles hier auch nur im Auszug zu wiederholen und es genüge zu konstatieren: Die maßgebenden kirchenmusikalischen Kreise sind darin einig, daß Neuausgaben alter Meister für die kirchenmusikalische Praxis nur in den modernen Schlüsseln, also im Violin-Schlüssel ediert werden sollen. Ich betone nachdrücklichst: für die praktische Aufführung; denn für Studienzwecke oder historische Denkmälerausgaben möge ja die Originalnotierung — wenn auch nicht immer — ihr Recht und ihren Nutzen haben und behalten.

Digitized by Google

Von dieser richtigen Erkenntnis geleitet hat dann Domkapitular Lück in Trier im II. Band seiner „Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche" die *Missa Papae Marcelli* in den modernen Schlüsseln ediert und damit — trotz mancher Unebenheiten — großen Anklang und Beifall gefunden.

Die bisher erwähnten neueren Ausgaben waren alle Nachdrucke, die das 6stimmige Original mehr oder minder getreu wiedergaben. Das beginnende 20. Jahrhundert brachte nun zwei Editionen der *Missa Papae Marcelli* auf den Markt, die insofern von Bedeutung für die kirchenmusikalische Welt sind, als sie sich nicht als bloße Nachdrucke, sondern als „Bearbeitungen" darstellen.

Die erste Ausgabe (Regensburg, H. Pawelek) stammt aus der Feder eines unserer hervorragendsten Kirchenkomponisten, Domkapellmeister Mons. Ign. Mitterer in Brixen, der sich im Vorwort hiezu folgendermaßen ausspricht:

„Der vorliegende neue Versuch einer Bearbeitung — ich möchte sagen eines Umgusses — der 6stimmigen *Missa Papae Marcelli* hat den Zweck, das berühmte Meisterwerk auch weniger zahlreich besetzten Chören einigermaßen zugänglich zu machen und ist ausgeführt nach folgenden leitenden Gedanken: Das Original soll so auf vier reale Stimmen übertragen werden, daß darunter der Charakter der Festmesse nicht verloren geht. Was also das Werk durch die 4stimmige Fassung an majestätischer und erhabener Tonfülle einbüßt, soll möglichst ersetzt werden durch Kraft und Glanz, sowie durch gesteigerte melodische und rhythmische Belebung. Wenn auch eine Kürzung mehrerer Partien anzustreben ist, so sollen doch hervorragende Einzelnschönheiten des Werkes mit größtmöglicher Pietät geschont werden."

War es schon von dem oben im Vorwort angegebenen praktischen Ziele aus ein glücklicher Gedanke Mitterers, auf die Idee Anerios einer 4stimmigen Bearbeitung zurückzugreifen, so muß ein Vergleich der beiden Partituren jeden Kenner überzeugen, daß Mitterer eine weit glücklichere Hand hatte als Anerio. Der „Umguß" ist als Ganzes genommen so trefflich gelungen, daß derselbe einem anderen gewiegten Kenner der Alten, „den Palestrina des 20. Jahrhunderts" — wie man den Regensburger Meister Haller mit Recht genannt hat — zu dem Urteil drängte: „Die 4stimmige Bearbeitung der *Missa Papae Marcelli* ist eines der besten Werke, die Mitterer geschaffen hat." Freilich soll damit nicht verschwiegen werden, daß gerade durch die oft mehr oder minder gewaltsamen Kürzungen das Werk in manchen Partien sehr verloren hat, daß gerade durch das Beschneiden des melismatischen Zierwerkes manche feine Blüte ersterben mußte. Doch wie gesagt, das alles muß zum Teil auf Rechnung der planmäßig fixierten Reduktion gesetzt werden.

Die zweite moderne Ausgabe (Berlin, W. Sulzbach) hat uns 1902 Karl Thiel, Professor am Kgl. Institut für Kirchenmusik in Berlin geschenkt, dem wir bereits eine Reihe von trefflichen Bearbeitungen altklassischer Polyphonie verdanken. Nicht um eine Stimmen-Reduktion ist es ihm mit seinem Opus zu tun, sondern um vollständige Neubearbeitung; doch hören wir ihn im Vorwort selbst: „Die nachstehende Bearbeitung der *Missa Papae Marcelli* verfolgt, wie der Titel besagt, lediglich einen „liturgisch-praktischen Zweck". Das für die langen Funktionen der Sixtinischen Kapelle berechnete Meisterwerk Palestrinas gliedert sich seiner umfangreichen Fassung wegen in unsere einfachen Pfarrgottesdienste — namentlich dort, wo die lokalen Verhältnisse ein Überschreiten der für das Hochamt berechneten Zeit nicht gestatten — nur schwer ein. Dazu kommt, daß die meist hohe Lage der Tenöre bei der kontrapunktisch oft reichen Stimmführung auch tüchtige Chordirigenten

Digitized by Google

abhält, das Werk mit ihrem Chor einzustudieren. Diese Gründe haben den Unterzeichneten nach langer und reiflicher Überlegung bewogen, strebsamen Pfarrkirchenchören, welche das Original nicht aufführen können, durch eine kürzere und erleichterte Fassung die Kenntnis der unvergleichlichen Festmesse zu vermitteln. Die Bearbeitung erstreckte sich hauptsächlich auf folgende drei Punkte:

1. Stellen, desgleichen auch kontrapunktische, die dem Herausgeber minder bedeutsam und für die Entwicklung, bezw. den effektiven Aufbau des Werkes von untergeordnetem Interesse erschienen, sind in Wegfall gekommen.

2. Durch Übertragung verschiedener hoher Tenorpartien in die Altstimme ist die den Tenören zugeteilte Aufgabe bequemer zu lösen.

3. Schließlich wurden die beiden Tenor- bezw. Baßstimmen, soweit als möglich, unserer modernen Choreinrichtung — als höherer und tieferer Tenor, bezw. Baß behandelt."

Soweit Professor Thiel.

Jedem Fachmann ist ohne weiteres klar, daß Thiel mit dem Problem, das er sich zur Lösung stellte, auf ein äußerst gefährliches Glatteis sich begeben hat, auf dem er ausgleiten mußte. Bedenken wir: Hier handelt es sich nicht um eine Reduktion auf vier Stimmen — bei der man im vornherein große Konzessionen machen muß —, sondern um das 6stimmige Werk, das man jederzeit dem Original gegenüberstellen kann und muß. Ist es schon ein gewagtes Experiment, die vielfach charakteristischen Figuren zu unterdrücken, so hat Thiel mit seinem zweiten und dritten Grundsatz der Messe direkt ein Lebenselement entzogen. Nichts gibt den Werken der alten Meister eine solche Steigerung und intensive Kraftentfaltung als die beiden gleich hoch geführten Tenöre und Bäße — mögen sie auch hundertmal mit I. und II. Tenor und I. und II. Baß bezeichnet sein; eine Nivellierung, ein Einführen eines tieferen Tenors und Baritons sind untunlich. Dann welche unorganischen gewalttätigen Kürzungen mitunter, welche Verschiebungen der Motive — alles eine unvermeidliche Konsequenz des aufgestellten Prinzips. Wer sich hievon überzeugen will, der sehe sich einmal das *Benedictus* der Thielschen Bearbeitung an und er wird mir recht geben. Anerkannt muß werden, daß der Herausgeber durchwegs die modernen Schlüssel anwendet — wenn auch auf sechs Systeme verteilt — und zahlreiche dynamische Zeichen anbringt.

Auf diesem Wege läßt sich also eine ideale moderne Ausgabe der 6stimmigen *Missa Papae Marcelli* nicht erreichen; darum die Frage: Wie muß eine solche Ausgabe für die Praxis beschaffen sein?

Zwei Momente sind es, die Grundpfeiler einer solchen Ausgabe bilden: 1. Das Zusammenziehen auf drei Systeme. 2. Die Doppelpaarung von Tenor und Baß.

„Auf drei Systeme zusammengedrängt nehmen die klassischen Harmonien hier sofort jene klare faßbare Gestalt an, die unseren partiturgewöhntem Auge die Logik der Faktur so nahe rückt, als es nur immer möglich ist, jedenfalls viel näher als alle bisher im Gebrauch befindlichen Ausgaben, die der Mehrzahl der Kirchenmusiker unüberbrückbare Schwierigkeiten entgegenstellen, ob nun in alten Schlüsseln oder mit exklusiver Anwendung von Violin- und Baßschlüssel.

Wer unter Palestrinas Meisterwerk ein undurchdringbares Gewebe von Polyphonie zu sehen gewohnt war, wird hier mit Staunen den homophonen Feingehalt der ganzen Anlage enthüllt sehen, die trotz der Vielstimmigkeit für den größten Teil des *Gloria* und *Credo* sich mit einer Textzeile begnügt. Und die ganze Faktur

Digitized by Google

erscheint in einem Lichte, das die Bedeutung des Meisters als *inaugurator* eines „*novum genus*" wie er es selbst nennt, überzeugend dartut.

Diese Übersichtlichkeit konnte nur auf dem Wege der Doppelpaarung von Tenor und Baß:

$$\left\{\begin{matrix}\text{Tenor I}\\ \text{Baß I}\end{matrix}\right\} - \left\{\begin{matrix}\text{Tenor II}\\ \text{Baß II}\end{matrix}\right\}$$

gewonnen werden.

Die Vereinigung der beiden Tenöre einerseits und der beiden Bäße anderseits auf demselben System ergäbe infolge der endlosen Stimm-Kreuzungen ein Text- und Notenbild, das unser Auge kaum zu ertragen vermag.

Auch die Textunterlage muß in den verschiedenen Ausgaben einer gründlichen Revision unterzogen werden.

Nun noch ein Wort über Kürzungen der *Missa Papae Marcelli.*

Unsere Chorverhältnisse machen eine Kürzung der polyphon behandelten Meßteile: *Kyrie, Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei* dringend wünschenswert. Eine solche Kürzung kann aber nur dann auf Erfolg hoffen, wenn die palestrinensische Architektonik in ihren typischen Grundzügen beibehalten und nicht etwa durch blinde Purgierwut oder mechanische Ausscheidung und Anschachtelung völlig verwischt wird. Nun gehört zur palestrinensischen Harmoniesphäre unbedingt die symptomatische Modulation in die Obersekunde und Unterterz. Die dunkle Moll-Farbe, mit der der Meister den hellen *B*-dur-Glanz seiner Messe in gewohnter Weise retouchiert, um wohltuende künstlerische Gegensätze zu schaffen, ist also in dem mittels Ganzschluß erreichten *C*-moll und *G*-moll zu suchen. Die Schlichtheit und Lösung des Konfliktes ist das obenanstehende, mächtig drängende Effektmittel palestrinensischer Kunst.

Wenn nun ein blind waltender Zufall bei der notwendigen Kürzung gerade diese typischen Kunstmittel ausschaltet, dann ist das Mark aus den Knochen genommen und die ganze vielbewunderte Architektur fällt unhaltbar in sich zusammen. Man vergleiche die bisherigen Ausgaben der *Missa Papae Marcelli* und man wird finden, daß sie dergestalt in der Sonne des reinen *B*-dur aufgehen, daß jeder Schatten einer Modulation ausgeschlossen ist."

An einzelnen Beispielen das hier zu zeigen würde zu weit führen. Wer sich näher hiefür interessiert, wird unsere Ausführungen an der nach dem „Vorwort" beschriebenen Ideal-Partitur, die inzwischen bei A. Coppenrath (H. Pawelek) in Regensburg erschienen ist (Preis 4 ℳ 50 ₰, Stimmen à 60 ₰, bezw. 50 ₰) nachprüfen können; der Dozent für Kontrapunkt an der Regensburger Kirchenmusikschule, Kanonikus Peter Griesbacher, hat sie nach den obigen Grundsätzen bearbeitet.

Möge diese Neuausgabe dazu beitragen, dem alten Glanze der *Missa Papae Marcelli* neuen hinzuzufügen durch recht viele und recht gute Aufführungen, denn wenn irgend eine Messe Palestrinas, so steht die *Missa Papae Marcelli* unserem modernen Empfinden am nächsten.

Digitized by Google

Für das deutsche Kirchenlied

Von Dr. Hugo Löbmann-Leipzig

Der interessante Artikel „Das deutsche Kirchenlied" von Rektor Jakob Quadflieg in Elberfeld, Referent des C.-V., im Oktoberheft der *Musica sacra* 1911 S. 171 ff., verdient weiteste Beachtung.

Die Bemängelung Quadfliegs, daß es zurzeit am nötigen Streben nach Einheit im **Texte** fehle, trifft einen der wundesten Punkte der gegenwärtigen Gesangbuchbearbeitungen. Schon vor Jahren, ehe noch die breitere Öffentlichkeit mit diesen Fragen nach Vereinheitlichung der katholischen Gesangbücher sich befaßte, war Einsender dieser Zeilen bemüht, durch Eingaben an „Germania" und „Kölnische Volkszeitung" das Ähnliche zu erreichen, was mit Hilfe des hochwürdigsten deutschen Episkopats erstrebt wird: eine Auswahl von Kirchenliedern, die überall eingeführt und beim Gottesdienste **zuerst** gebraucht werden sollen, auf daß sie Gemeingut der Katholiken Deutschlands werden. Leider erfuhren wir damals an beiden Stellen Absagen.

Um so mehr freut es uns zu sehen, wie diese Sache nun in Fluß kommt, und bei der Mitherausgabe des neuen Diözesan-Gesangbuches für die beiden Diözesen im Königreiche Sachsen hatten wir reichlich Gelegenheit, durch Vergleichung von mehr als 30 zurzeit im Gebrauche befindlichen Gesangbüchern die von Rektor Quadflieg mit Recht beanstandeten Mängel in verschärfter Art und vermehrter Zahl zu finden. Wir weisen nur noch auf eine einzige Textstelle eines Josephliedes hin, das sich findet im Kantate des sonst so hochverdienten Joseph Mohr, Nr. 89 Strophe 2; dort heißt es:

Du die Jungfrau hast begleitet zur Geburtsstadt Bethlehem,
nichts ihr da war zubereitet, Zeit und Ort war unbequem.

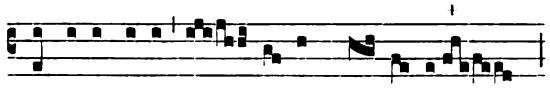
Solch ein Tiefstand des Geschmacklosen dürfte kaum überboten werden können. Das geht uns noch über die „Herzerweiterung". — — —

Wenn wir so den Ausführungen Quadfliegs über Liedertexte ohne jede Einschränkungen beipflichten, so erscheint es uns doch geboten, um Mißverständnissen vorzubeugen, auf einiges einzugehen, was genannte Autorität über die **Melodien** schreibt. Unterschreiben wollen und können wir jedes seiner Worte; aber wir halten eine kleine Nachlese seiner eigenen Gedanken für zweckdienlich zur Sache.

1. Vor allem wäre hervorzuheben der Satz: je mehr eine Kirchenmelodie in der Folge ihrer Intervalle, in ihrem Rhythmus und in ihrem inneren Verlaufe, also in ihrem architektonischen Aufbaue, dem Charakter des römischen Chorales sich nähert, desto besser ist sie.

Quadflieg fordert a) Schwung. Der ist dann zu spüren. Er verlangt b) rhythmisches Ebenmaß. Daran ist der Choral besonders reich. Aber schon hier kann das Mißverständnis Platz greifen, als ob Ebenmaß soviel bedeute wie Gleichmaß, das eine starke Versuchung zur Monotonie bildet, dem Grabe aller deklamatorischen Schönheit in Poesie und Musik.

In diesem Sinne will Quadflieg nicht genommen sein. Er selbst wehrt Lieder ab mit „lauter Viertelnoten" usf. Wer unser Merkmal festhält: die Ähnlichkeit der Kirchenmelodie mit dem Römischen Choral, der begibt sich damit auf einen Standpunkt, der zu großer rhythmischer Beweglichkeit führt und sie als kirchlich zulässig erklärt, ja, in der Vielgestaltigkeit des Rhythmus einen Vorzug der Melodie erblicken muß. — Man sehe sich daraufhin die rhythmische Ausgestaltung und Festlegung des Chorals der Vatikana an, wie solche vorgenommen haben Dr. Mathias, Prof. Springer u. a. Diese Wendungen präge man sich tief ein und gehe mit einem choral-rhythmisch geschulten Ohr an die Beurteilung von Kirchenliedern, da wird man finden, daß Lieder, die sich das Volk zurechtgesungen hat und die den strenghörigen „Cäcilianern" so leicht ein Greuel vor dem Herrn sind, mehr Anspruch auf ästhetische Wertung und autoritative Duldung erheben dürften, als dies in der Regel geschieht.

Man nehme irgend einen Introitus; wir greifen durch Zufall heraus:

Da haben wir den Anschwung zu Beginn von der Eins zur Fünf. Man beachte das folgende sanfte Herabschweben von *„sem-"* zu *„per"*, das Gleiche von *„Do-"* bis zu *„-num"* mit dem Aufschwung des *„a"* zu *„c"* bei + und von da zu *„g"* nach dem Schluß-*„f"*. Welch eine melodische Verzögerung der tonischen Dreiklänge *c g(e)* und *c(a)f*. Der psychologische Grund dieser reichen Ausfüllung mit Intervallen ist die Freude des äußeren sinnlichen Ohres am äußeren

Digitized by Google

sinnlichen Wohlklange, am Tone an sich; er ist die Einwilligung des Gefühls zu dieser seelischen Inanspruchnahme, angeregt durch den Sinn des Gehörs; er ist die Freude an der Schönheit des menschlichen Stimmenklanges; er ist die Zustimmung der durch die Töne geistig angeregten Seele zu dem Seelenleben des Sängers, wie es sich zwischen den akustischen Klangwellen der Singstimme geheimnisvoll kündet. Das hat noch keine Experimental-Psychologie zu ergründen vermocht, noch nie ein Ästhetiker physiologisch zu begründen gewußt, wie es geschieht, daß in der Musik, daß insbesondere im Gesange direkt Seele zu Seele spricht. Wir möchten dies nennen die Vernunft in der Tonkunst.

So gut, wie in den als Massengesang gedachten Introiten (im Gegensatz zu den Sologesängen des Graduale) ein solches Verweben und Gleiten und Schweben der Intervalle sich findet, wie solche Wendungen direkt als schön, als ausgesucht schön gelten und wohl allerseits als besonders ästhetisch wirksam empfunden werden, ein ebensolches Recht ist im Prinzip dem Volksgesange zuzusprechen.

Wir wissen wohl, daß durch die Einführung des Zählrhythmus eine gewisse geistige Gebundenheit sich durchgesetzt hat, die es bewirkt, daß eine gewollte Schnellerbewegung innerhalb eines mit der „Takt-Uhr" zu messenden Zeitraumes sich abspielen soll, wodurch die Freiheit der Bewegung stark beeinträchtigt wird. Wir wissen, daß wir modern musikalisch Empfindenden, die wir auf Zählrhythmus von Kind auf eingeschworen sind, jedes Überschreiten der Taktlänge als eine musikalische Verzerrung ächten dürfen.

Aber wir haben auch gefunden, daß Lieder, denen man wegen ihrer reichen Zahl von Zwischenintervallen mit ästhetischen Verdammungsurteilen hart zu Leibe gegangen war und noch geht, nachhaltig und tief auf unsere lauschende Seele einwirkten, so daß wir voll Dank gegen Organist und singende Gemeinde das Gotteshaus verließen und heimlich froh waren, nicht in Gesellschaft von „kritischen" musikalischen Fachleuten zu sein.

Wir kennen die Urteile, nach der die Lieder — „Hier liegt vor deiner Majestät" und „Stille Nacht, heilige Nacht" u. a. — zu verbannen und zu verdonnern sind. Aber wir und andere hielten uns im Gewissen verpflichtet und halten uns noch für innerlich gebunden, der Wahrheit die Ehre zu geben, der Wahrheit auch im Gefühlsleben. Mögen andere anders empfinden — uns hatten und haben diese Lieder in der Kirche erbaut, und wir gedachten des Textdichters und des Liedkomponisten mit einem stillen Vaterunser voll Dank.

Man kann uns entgegenhalten: nicht immer habe das deutsche Volk jene zwei Lieder und deren ähnlich gestaltete Weisen sein eigen genannt. Es habe Zeiten gegeben, wo das deutsche Volk seine kernigen, alten Weisen gesungen, die in jeder Beziehung mustergültig genannt zu werden verdienten. Das Volk sei musikalisch degeneriert: die musikalisch verantwortlichen und befähigten Führer müßten es wieder zur Höhe führen.

Ganz recht: seit Ende des 19. Jahrhunderts hebt ein Klagegeschrei der Musikfreunde über den Niedergang des Gemeindegesangs an, das bis heute noch nicht verstummt ist. Warum will kein vorgeschlagenes Heilungsverfahren beim lieben Volke anschlagen? Ist es innere Widersetzlichkeit der Gemeinden? Wir sagen: Nein! Denn gerade die besten Pfarreien und Gebietsteile der Diözesen, die in bezug auf Kommunionenzahl die besondere Freude ihres Bischofes sind, wollen am schwersten musikalische „Vernunft" annehmen.

Ist es ein besonderer musikalischer Tiefstand der einzelnen Gemeinden? Wir sagen: Nein! Denn gerade in diesen musikalisch angeklagten Gemeinden haben die Leute außerordentlich hohe Geldopfer gebracht und sich ein Geläut ihres Städtleins verschafft, das einer Kathedrale nicht unwürdig wäre. Eine Orgel ertönt, deren volles Werk einen bald bang um die Fensterscheiben der Kirche werden läßt. Eine Sängerschar füllt zum Hochamte die Orgelempore, die eine kleine Gemeinde für sich darstellt. Eine vierstimmige Messe singen sie, daß einem die Augen feucht werden vor Teilnahme über soviel Hingabe und Opfersinn. Aber ihr deutsches Hochamt! Das lassen sie sich nicht nehmen! Und dann füllen sich die weiten Räume noch einmal. Man weiß nicht, woher soviel Gläubige noch immer kommen. Und ein Gesang braust auf, der tief in die Seele packt. Das Seltsame geschieht: das Lied muß man verurteilen — und der Gesang — er packt so gewaltig, er klingt so berauschend schön. Mißmutig im Geiste entfernen wir uns, treten über die Bordschwelle des Gotteshauses hinaus ins Freie und — — unwillkürlich hält man im Weitergehen ein; man bleibt schließlich stehen, mitten auf dem blumenreichen Friedhofe und lauscht dem Gemeindegesange, wie er majestätisch zum Himmel sich schwingt, unbekümmert um Text- und Notenkritik.

Die Volksseele hat ihre Liebe und ihre Abneigung auf musikalischem Gebiete nach Gesetzen, die sich nur schwer, sehr schwer biegen lassen. Das Volk ist in seiner musikalischen Erkenntnis gebunden; darum aber macht es den musikalischen Eindruck zum Gradmesser seiner musikalischen Bewertung. Das Volk ist weniger geeignet, über die musikalische Beschaffenheit einer Melodie sich theoretischen Aufschluß zu geben und

Digitized by Google

arüber Belehrungen anzunehmen; es handelt nach seinem persönlichen akustischen mpfinden. Darum fragt das Volk niemals: ist die Melodie schön, ist der Text schön, ondern: klingt der Gesang schön. Dabei ist die Grenze seines technischen Könnens ark begrenzt. Es kennt nur eine Kirchentonart, und die ist unser modernes Dur. Es immt nur eine Art von Sprüngen willig und leicht an, die Sprünge in den Intervallen es Durakkordes auf den Urdreiklängen der Prim, der Quart und der Quint. Es erfaßt ehr instinktiv; darum bevorzugt es und hält es fest an jenen Liedern, die ganze Stücke er Dur-Tonleiter aufweisen. Alles andere, vor allem die Kirchentonarten, sind ihm fremd eworden, weil sein musikalischer Fassungskreis begrenzt, weil die Volksmusik als solche ne Wendung genommen, die ihre Stärke weniger in dem Reichtum der Kirchentonarten, eniger in der Aneinanderreihung von diatonisch ihm fremden Intervallen sucht. Ihr Wahl- nd Arbeitsspruch lautet: Einfachheit der Akkorde, Faßlichkeit des Rhythmus und Vohlklang des Ganzen. Je mehr ein Lied den Charakter des Volksliedes annimmt, desto ascher nimmt es dasselbe auf.

Der Musikhistoriker wird diese Entwicklung aufrichtig beklagen; er muß in ihr ne tonale Verarmung, eine Art musikalische Nüchternheit und eine ernste Gefahr zur erweltlichung des Heiligen in der kirchlichen Tonkunst erblicken. Aber — all diese lagen, all diese Vorwürfe versteht das Volk nicht. Wir Pädagogen ziehen es nicht in ie Höhe durch strengere Zucht; es hat kein Bedürfnis darnach. Wir ziehen es nicht i die Höhe durch Anklagen; — es wird sich nicht schuldig fühlen. Die einzigen Mittel nd: 1) die würdige Ausgestaltung, die würdige Ausführung jener Weisen, die seinem aturell entsprechen, und 2) ein allmählicher, wohlabgewogener Übergang in jene Lieder, ie aus dem alten Geiste geboren und äußerlich in ihrer Struktur dem Ideale sich nähern, as der Kenner der einschlägigen herrlichen Literatur vergangener Jahrhunderte in seiner ehnenden Brust trägt. Erreichen wird er dieses Ideal nie. Seine frommen Wünsche erden unerfüllt bleiben.

Die Bestrebungen zur Hebung des Volksgesanges müssen Zugeständ- isse bieten an das Volk und sie auch einhalten.

Gesangbucharbeit ist Kompromißarbeit, ist das Suchen eines Mittel- eges. Läßt man diesen Standpunkt außer acht, dann läuft man ernstlich Gefahr, der ngenden Gemeinde alte, verurteilte Lieder zwar wegzunehmen; aber die aufgedrängten euen Weisen lehnt das Volk innerlich ab, und man erlebt das Traurige, daß diese einst öhlich dreinsingende Gemeinde trostlos verstummt, wie Beispiele beweisen.

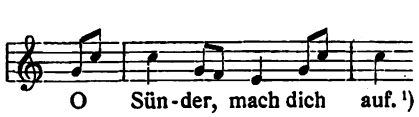
Aber nicht bloß ein allgemein ästhetischer Grund ist es, der das Volk ver- nlaßt, eine bewegungsarme Melodie mit Tönen zu bereichern und auszuschmücken. Es t noch ein physiologischer.

Der menschliche Stimmapparat ist ein Mechanismus von überaus fein verzweigten uskeln. Jede Neueinstellung der Kehle greift verändernd auf das Nachbargebiet über. eim Gesange befindet sich das Muskelspiel in stetem Fluß. Diese Feinarbeit des Organs erträgt keine gewaltsamen Eingriffe und Gegensätzlichkeit in der Arbeit. Eine Betäti- ung der Stimme, wie sie bei freien Einsätzen und bei Melodiesprüngen nötig sind, setzt ne bestimmte Schulung der Stimme voraus, die als das Ergebnis einer geordneten ingunterweisung sich darstellt. Wenn nun das Volk in seiner wenig geübten Sing- rbeit Lieder zur stimmlichen Verarbeitung erhält, die für ein Blasorchester sich als usikalisch sehr wirksam erweisen, die an der Orgel und am Klaviere annehmbar klingen, ie — mit musikalischem Feingefühl und gesteigerten Singmitteln vorgetragen — einwand- ei, ja, die sich als besonders eindrucksvoll kundgeben, so geschieht es dennoch, daß das olk aus einem gewissen Naturgefühl der Stimme heraus bei all den Stellen einen stimm- chen Ausgleich herbeizuführen sucht, wo die Setzweise des Liedes zu der Singarbeit in er Kehle in Widerspruch tritt. Das ist der Fall bei Sprüngen der Melodie nach oben ie nach unten.

Die Kehle des ungeübten Sängers tritt ausgleichend ein nach dem bekannten Gesetze, as schon vor hundert Jahren ein schweizerischer hochverdienter Musikpädagoge Nägeli usgesprochen hat und dem die neueren physiologischen Untersuchungen über die Arbeit es Singorgans vollständig beipflichten, wonach eine Singweise um so mehr singlich ist, e mehr sich ihre Fortschreitungen den Sekundschritten nähern. Daher finden wir, daß as Volk Gleitnoten einschiebt, die mit der folgenden Nachbarnote der Melodie eine gewisse eweglichkeit geben. In einigen wenigen Fällen sind sie musikästhetisch zu beanstanden, ber in vielen andern Fällen erweisen sie sich als eine musikalische Vervollkommnung.

Es sei uns gestattet, auch hier auf obiges Choralbeispiel hinzuweisen, an dem man eicht ersehen kann, wie die Sekunde die Stimme von Stufe zu Stufe leitet, bis sie in anfter Wellenlinie ihren motivischen Abschluß und Ruhepunkt erreicht.

Digitized by Google

Als eine Art ausgleichender Zwischennote ist auch das *Portamento* der volksliedartigen Kirchengesänge anzusehen. Es ist das in der Regel die Hindrängung des Intonationstones auf den sprunghaft erhöhten Nachbarton.

Dieses Beispiel findet sich unzählige Male gerade in den am liebsten gesungenen Volksliedern geistlichen Inhalts.

Fragen wir uns nach dem letzten Grunde dieser Vornoten, so dürfte die Erklärung wohl den zulangenden Aufschluß geben, nach der diese vorausgenommenen Töne die Einstelltöne der Kehle sind, um den zweiten gleichhohen Ton, der auf dem schweren Taktteile liegt, mit dem möglichst stärksten Nachdruck auszustatten. Die Beobachtung, die wir bei laut und gewaltig singenden Kirchengemeinden gemacht haben, bestätigt unsere Ansicht. Gerade jenes Kreuzweglied, dessen Anfang unser Beispiel wiedergibt, erhält eine Wucht im Vortrage, von dem sich schwerlich derjenige eine Vorstellung machen kann, der nicht dabei gewesen ist. Schon Kinder, und gerade diese, geraten dabei in ein Singfeuer, das ernste Befürchtung für die Gesundheit ihrer Kehlen aufkommen läßt.

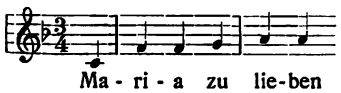
Wenn darum Autoren sich zum Worte melden, die solche und ähnlich geartete Liedweisen in Grund und Boden verwerfen, so achtet man mit aufrichtiger Hochachtung vor ihrem Können und ihrem Geschmack auf ihre Worte und gibt sich innerlich redlich Mühe, ihren Beweisführungen zu folgen. Aber bei aller Anerkennung ihrer Beweisstücke fehlt uns das Gefühl, fehlt uns das musikalische Gewissen, das jene „zersungenen" Weisen des Volkes als ästhetische Todsünden erscheinen ließe.

Wir haben schon eine solche Menge von Verwerfungsurteilen, Donnerworten, Spottreden und ganzen Abhandlungen gelesen, die dem und jenem beliebten kirchlichen Volksliede den Garaus machen sollten; wir haben zugehört, wie der und jener Musikpädagoge gewisse Weisen und Wendungen von „schlechten" Liedern mit Ingrimm laut singend, plärrend wiederholte, bis zum Überdruß wiederholte und sie mit wütendem Lächeln totzuschreien suchte: betrübt schlichen wir von dannen — uns fehlte die innere Einsicht, daß die beanstandeten Stellen auch in Wirklichkeit solche ästhetische Gemeinheiten darstellten, als was sie hingestellt wurden.

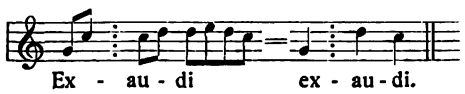
Man wird nun denken, daß wir schlechthin alles für gut, ja, für vollkommen halten, was das Volk in seinem Munde sich zurechtsingt. Nein — gewiß nicht. Wenn etwas an einem Kirchenliede gemein wirkt, ist es in erster Linie der unheilige Rhythmus. Und wir stehen nicht an zu erklären, daß es uns gleich gemein, gleich grobsinnlich, grobsündlich vorkäme, wenn ein Lied im tanzartigen Rhythmus erklänge, als wenn eine Dirne tanzend das Heiligtum entweihte.

Solchen Rhythmus tragen zwar viele Lieder dem Auge nach; nie aber kommen sie in diesem scheinhaften Rhythmus zum wirklichen Vortrag. Und doch entscheidet allein die musikalische Wirklichkeit.

Wie leicht ist es, eine Weise im kleinen Freundeskreise, im räumlich beschränkten Zimmer herunterzuleiern und sie dadurch ihrer Kraft, ihres wirklichen Rhythmus zu berauben und dem Gelächter preiszugeben. Ein Lied, ein Kirchenlied aber steht und fällt mit seinem Rhythmus. Und dieser Rhythmus hängt wesentlich zusammen mit der Vortragsstärke, mit der akustischen Dynamik.

Man denke an das Lied:

Es kostet keine große Mühe, dieses Lied zu verunehren durch rasche Temponahme bei Tanzbegleitung; wie schnell ist aus dem Marienliede ein „Marienwalzer" geworden. Manch einer tut sich etwas darauf zugute, wenn er mal diesem Liede als einem „Walzer" eins versetzen kann. Uns kommt ein inneres Lächeln dabei an; manchmal allerdings noch etwas mehr, dann nämlich, wenn wir daran denken, wie uns einst ein seelensuchender Priester gestand: „Weißt du, wie ich heute — am Feste Mariä Himmelfahrt war es — die Stelle auf der Kanzel vor der Predigt hörte: „Du bist ja die Mutter, dein Kind will ich sein", wie ich da die ganze Gemeinde singen hörte, so laut jeder konnte, da konnte ich mich der Tränen nicht erwehren." Und die folgende Predigt, in der der fromme Priester die Himmelskönigin als unsere himmlische Mutter pries und feierte, steht uns noch lebendig im Sinne, als wäre alles erst gestern geschehen — und doch sind es nun schon über 25 Jahre her.

---

[1]) Man vergleiche *Feria Quarta Cinerum:*

Digitized by Google

Das ist es, was so viele strafende Richter nicht genug als Milderungsgrund der für das Auge „verdorbenen" Melodie in Anschlag bringen: die Dynamik des Vortrags und die dadurch bedingte Rhythmik. Ein von einer starken Gemeinde allseitig gesungenes Lied bekommt einen ganz anderen Anstrich, als eine von nur einigen Sängern matt vorgetragene Weise, bei deren Wiedergabe das Orgelspiel die Hauptsache ist.

Die Dynamik, der Liedschall, die Tongewalt, das ist ein Element für sich; das ist die Kraft, die bis ins Herz dringt. Und wir sagen: das Wenig-Vorteilhafte eines Liedes, das nach Seite seiner musiktheoretischen Eigenart Anlaß zu ernsten, wohlbegründeten Aussetzungen gibt, verschwindet zu einem sehr großen Teile in seinen Mängeln, wenn die Pracht der menschlichen Stimmen an ihm sich emporrankt.

Einer Gemeinde kann und soll man musikalisch viel verzeihen, wenn sie nur singt. Durch die Gewalt des Tonstroms wird der kritikübende Verstand stark an die Wand gedrückt — und das mit Recht. Denn alles geht bei einem solchen Massengesange ins Große, Starke, Gewaltige und Erhabene. Und dieses Meer von Schall, das allein schon schwillt an zum Stimmenozeane und reißt empor. Und in diesem Schwall der Stimmen schwillt das Herz zu Preis und Anbetung dessen, den die Himmel nicht zu fassen vermögen. Und so wird das Lied an sich nur zum Anfangspunkte einer Riesenwelle, die das Herz hinaufdrängt zum Herrn, dem allmächtigen Gotte.

Und was wir oben sagten, daß sich im echtempfundenen Gesange eine geheime Zaubermacht der Seelen künde zwischen den Noten, das geschieht hier beim vollen Gemeindegesange erst recht. Der „Zuschauer" fragt sich nicht in solcher Begeisterung: wie verläuft die Intervallinie, welche Stellen sind verbesserungsbedürftig. Nein! sein „Blick" ist auf das große Ganze gerichtet; er spürt den Hauch der Seelen, und, unbekümmert um das Weh des kritisch prüfenden Geistes, gibt er seine Seele frei und läßt sie ein- und untertauchen in den breiten, großen, gewaltigen Strom, und seine Seele hebt es nach oben. Und was ist es, was ihn trägt, erhebt und durchbebt? Es ist die Begeisterung. Und die läßt sich nicht gebieten; sie ist nicht gebunden an Gesetz und Theorie; sie ist in letzter Linie und in ihrem tiefsten Wesen der Ausfluß von Herzen, die eines guten Willens sind.

Daher mag es wohl kommen, daß trotz aller langjährigen Vermahnungen das Volk an seinen Weisen, an seinem „Anhang" hängt. Daher mag es wohl kommen, daß es sehr leicht ist, einer Diözese ein neues, „gesäubertes" Liederbuch vorzuschreiben. Aber schwerer, viel, viel schwerer ist es, die Gemeinde zum Singen der neuen Lieder zu bewegen. Viel leichter ist es, sie verstummen zu machen. Und solcher Lieder-Friedhöfe gibt es schon manche. Das Volk hat seinen eigenen Geschmack; den ändert so leicht niemand. Was nützen da alle ästhetischen Darlegungen. Solange das Volk seine furchtbarste Waffe noch besitzt, müssen die berufenen Führer vorsichtig sein, wenn sie nicht Herzöge ohne Gefolge sein wollen. Diese Waffe ist: die passive Resistenz, zu deutsch: macht, was ihr wollt!

Es liegt uns nichts ferner, als bestreiten zu wollen, daß es Lieder gibt, die anrüchig genannt werden müssen; daß es nicht angängig ist, das Volk zum Richter sich aufwerfen zu lassen über das, was kirchlich gut und kirchlich schlecht ist. Darüber sind Bücher und Bände bereits geschrieben worden. Gar schneidig weiß man das Wort zu führen zur Niederwerfung der Volkstyrannei in Kirchenliedern, im Kirchengesange. Das Volk muß erzogen werden, daß es unterscheiden lerne von gut und schlecht, von erlaubt und sündhaft. Das sieht das Volk auch ein, wenn sonst es in der Gemeinde zwischen Pfarrhaus und Gemeinde stimmt. Was wir aber erstreben, ist, dahin zu wirken, daß man bei der Beurteilung von beliebten, aus der Tradition übernommenen volksliederartigen Kirchenliedern alles in Anschlag bringt, was zugunsten des Volkes spricht.[1])

Der eingangs erwähnte Autor tadelt es herb, daß auf eine sogenannte Sammelmelodie mehrere Texte gesungen werden. Jedes Lied sollte so eigenartig herausgearbeitet sein, daß es nur den einen Text zuließe — und umgekehrt. Theoretisch ganz vortrefflich. Aber jeder Organist weiß, wie wenige Lieder es sind, die das Volk wirklich beherrscht. Wie froh waren wir, wenn wir zu selteneren Festen einen Text fanden, der auf eine bekannte Melodie singbar war. Wir haben kein musikästhetisches Sodbrennen davon bekommen. Daß diese gemeinsam unterzulegenden Texte nicht gegensätzliche Stimmungen ausdrücken dürfen, liegt auf der Hand. Eine Ostermelodie paßt nie zu Allerseelentexten.

Man bedenke: eine Kirchenweise solle so ausgeprägt sein, daß nur ausgerechnet ein einziger bestimmter Text darauf passe. Da müßte auch das *Graduale Vaticanum* erst daraufhin einer reinigenden Durchsicht unterzogen werden, ehe unsere deutschen Gesang-

[1]) In dieser Beziehung interessierte uns: Erlemann: Die Einheit im katholischen deutschen Kirchenliede. Trier, Bantus Verlag. 1911. Wir kommen noch auf dieses Buch zurück. Löbmann.

Digitized by Google

bücher an die Reihe kommen. Und dann: ist denn wirklich eine Melodie zum heiligen Schutzengel nicht zu gebrauchen für den Text zum freuden- oder zum glorreichen Rosenkranz? Ist es wirklich musikalisch nicht gut, den Text zur Mariä Himmelfahrt zu singen auf die Weise des Liedes zu Christi Himmelfahrt? Eine Verwechslung der Heils-Tatsachen ist doch so gut wie ausgeschlossen. Und wenn wir erst an die Texte zur Feier der heiligen Messe denken. Warum muß durchaus eine Sanktusweise in der Dreifaltigkeitsmesse anders klingen, als wie ein Sanktuslied der Muttergottesmesse?

In diesen Tagen beim Lesen der Todesanzeige eines überaus hochgeachteten Gesangspädagogen geistlichen Standes, dem wir ein aufrichtiges Gott vergelt's in die Ewigkeit nachrufen für das viele Gute, das er für die *Musica vere sacra* im Priesterseminare getan, fiel uns ein seine mit heißem Mute geschriebene Standrede gegen das liebe, herrliche Weihnachtslied: „Stille Nacht, heilige Nacht!" Seine Worte sind seinerzeit gelesen worden — wer kennt sie von denen, für die sie geschrieben sind? Sein Mund ist geschlossen für immer. Aber das Lied lebt und wird weiterleben, mag es getadelt werden, wie es nur irgend möglich ist. Warum? Weil die innere Einsicht des singenden Volkes fehlt, daß dieses Lied eine „musikalische Todsünde" sei; weil das Gewissen sich nicht regt; weil das Gewissen sich nicht regen kann, da es sich nichts Böses vorzuwerfen hat, wenn es dieses wundersame Volkslied singt. Da darf man auch nicht vor Weihnachten in die Leipziger Thomaskirche zur Motette gehen, wo die Thomaner das Lied vor Tausenden singen; wo selbst Leute hineilen, die sonst das Jahr über kaum einmal in ihre Kirche kommen. Da muß das Ehrendoktordiplom des Thomaskantors Schreck erst noch einmal auf seine Echtheit hin untersucht werden, weil er es wagt, dieses Lied in der protestantischen Kirche vor dem Gottesdienste zu singen. Man muß nur wissen, wie peinlich in dem Punkte der gottesdienstlichen Lieder die protestantischen Kantoren sind.

Es könnte einer reden gegen das Lied, wie lange er wollte: kommt man ins gefüllte Gotteshaus zur mitternächtigen Stunde, leitet die Orgel leise dieses einzig schöne Lied ein — fängt die harrende Gemeinde an erst leise, dann immer lauter „Stille Nacht, heilige Nacht!" — o, wir beneiden den nicht, der innerlich verstimmt beiseite sich stellt und denen zürnt, die da singen, und dem, der da spielt, und dem, der als Seelsorger diese längst „zum Tode verurteilte" Weise duldet. Wir lassen ihn beiseite stehen und flehen das göttliche Kind an um die Gnade der Reue, und wir schämen uns der Bußtränen nicht, die gerade dieser Gesang uns in die Augen getrieben, und legen sie dem göttlichen Kinde still zu Füßen nach einfältiger Hirtenart.

Überhaupt, der ganze 150. Psalm, den die Kirche in den Metten des ernsten Karfreitags singen läßt, müßte geändert werden, wenn man konsequent sein wollte; er ist die direkte Aufforderung, „uncäcilianisch" Gott gegenüber zu sein, wenn wir diesen Namen für jenes Gericht einsetzen wollen, das von Zeit zu Zeit über die Andersfühlenden ergeht.

Gerade die Stellungnahme mancher Cäcilianer gegen das volkstümliche Kirchenlied hat die an sich so herrliche cäcilianische Idee vielfach in den Verdacht gebracht, daß sie dem deutschen Liede gegenüber unfreundlich sich zeige. So ganz aus der Luft gegriffen ist dieser Argwohn nicht. Gerade unter der Angabe: cäcilianisch zu sein, hat man mancherorts einen Abbau am Gebäude des Gemeindegesanges vollzogen, der nur Ruinen übrig ließ. Man fing zwar an, Neubauten zu errichten; aber mochte man auch noch so stilgerecht dabei zu Werke gehen, das Volk fühlte sich im Neubau nicht mehr heimisch und zog sich verstimmt ins Schweigen zurück. Wir könnten mit mehr als einem Beispiele dienen.

Der Gesang einer Gemeinde ist ein Heiligtum im Heiligtum. Wenn er Auswüchse zeigt, so hüte man sich, hastig vorzugehn und mit dem Unkraute auch den Weizen herauszuziehen. Wenn geändert werden muß, dann sorge man zuerst für einen vollen Ersatz dieses zu erneuernden Liedes, das möglichst gleichen Charakter haben muß wie der Wildling. Dann schalte man das Lied vollständig auf etwa sechs bis acht Jahre aus. Inzwischen verbessere eine zuverlässige Autorität das alte Lied, und durch die Schule gelange es vorsichtigen Schrittes wieder ins Volk. Aber man verbessere es auch wirklich! Was mitunter darin geleistet wird, bleibt besser ohne Beurteilung.

Bei allem Streben nach Vervollkommnung vergesse man nie das Wort eines deutschen Bischofes: „Der Gemeindegesang ist **Mittel** zum Zweck." Und dieser Zweck heißt: „Dienst Gottes durch Liebe."

Digitized by Google

Die Messe des 3. Adventsonntages

Die Liturgie der heiligen Fastenzeit unterbricht nur einmal den Ernst der Bußgesänge, indem sie am vierten Fastensonntag *(Laetare)* Töne der Freude erklingen läßt und sie mit Orgelklang umkleidet und begleitet. In der Adventzeit aber singt sie jeden Sonntag ihr freudiges Alleluja. Wenn sie auch im düsteren Violett und im Schweigen der Orgel trauert über das Seelenelend der Menschheit vor der Ankunft des Herrn und die Kinder der Kirche auffordert, durch Buße und Ablegung der Werke der Finsternis sich auf den die Sonne der Gerechtigkeit bringenden Tag würdig vorzubereiten, so „mischt sie doch das Alleluja unter ihre Seufzer, indem sie weiß, daß die Freude den Schmerz überfluten werde in jener Nacht, die strahlender ist als der glänzendste Tag".

Introitus: *Gaudete in Domino semper:* Freuet euch im Herrn immerfort — *iterum dico, gaudete:* abermals sage ich, freuet euch — *modestia vestra nota sit omnibus hominibus:* euere Sittsamkeit werde kund allen Menschen — *Dominus prope est:* der Herr ist nahe. *Nihil solliciti sitis:* Seid nicht ängstlich besorgt — *sed in omni oratione petitiones vestrae innotescant apud Deum:* sondern bei jedem Gebete sollen euere Anliegen Gott vorgetragen werden. Die Gerechten des Alten Bundes freuten sich auf den Tag, der das Heil Gottes — *salutare Dei* — gemäß der Verheißung bringen sollte. Um wieviel höher und freudiger muß unser Herz schlagen, da der Herr schon so nahe ist, um in ihm seine geistige Ankunft zu feiern durch Erneuerung unserer Gesinnung, durch Festigung unseres Willens zum Guten und Vermehrung unserer Liebe. Sittsamkeit — Tugendhaftigkeit soll unser Streben sein, um seine Ankunft uns nutzreich zu machen. „Getrost und vertrauensvoll dürfen wir all unsere Sorgen und Kümmernisse ihm anheimstellen, da er mit väterlicher Liebe über uns wacht, uns schützt und schirmt. Er will kommen, um die Fesseln der Sünde und der Leidenschaften zu brechen und um den Gnadensegen der Erlösung uns mitzuteilen."[1]) Dies deutet an der Psalmvers: *Benedixisti, Domine, terram tuam:* Du hast gesegnet, o Herr, dein Land — *avertisti captivitatem Jacob:* hast weggenommen die Gefangenschaft Jakobs. Gott hat Israel aus der babylonischen Gefangenschaft erlöst und es wieder mit Gnaden überhäuft; der Gottessohn hat die ganze Menschheit aus der Sklaverei der Sünde und ihres Urhebers befreit und ihr seine Huld zngewendet und wird der Seele, die nach ihm sehnsüchtig verlangt, die Freiheit der Kinder Gottes geben und sie stützen und schirmen im Kampfe um Bewahrung dieser beseligenden Freiheit.

Graduale: *Qui sedes, Domine, super Cherubim, excita potentiam tuam, et veni:* Der du sitzest, o Herr, über den Cherubim, erwecke deine Macht und komme. *Qui regis Israel, intende:* der du lenkest Israel, merke auf — *qui deducis velut ovem Joseph:* der du Joseph führest wie ein Schäflein. Diese beiden Verse des 79. Psalmes, der „vielleicht während der dreijährigen Belagerung Samarias durch Salmanassar zu Jerusalem als Klage- und Bittpsalm gesungen wurde",[2]) flehen um Offenbarung der Herrlichkeit und rettenden Gottesmacht durch die endliche Sendung des versprochenen Retters, der die Menschheit führet und leitet aus dem Nachtlande der Ungnade ins Lichtreich der Gnade und Siegesherrlichkeit. Wie der Herr einst die Kinder Israels durch die Wüste in liebender Sorgfalt leitete, wie er einst auf den Cherubin der Bundeslade thronte, so möge er auch uns leiten durch die vielen Fährnisse und Wirren des Lebens und uns von der neuen Bundeslade, dem Tabernakel, aus seine Gnade und Liebe zeigen.

Offertorium. Die Kirche wiederholt hier den Psalmvers des Introitus. Sie bittet um Segen für das Volk Gottes, um die Befreiung so vieler, die im Lande des Irrtums, des Unglaubens, des Lasters in Gefangenschaft schmachten. Gott hat dem Volke Israel nachgelassen seine Missetat und Schuld: gib, o Herr, auch uns Erbarmen und laß uns durch dein Kommen wiedergeboren werden zu neuem Licht und neuem Leben.

Communio: *Dicite: Pusillanimes confortamini, et nolite timere:* Saget: Ihr Kleinmütige, seid getrost und fürchtet euch nicht — *ecce Deus noster veniet, et salvabit nos:* siehe, unser Gott wird kommen und uns erlösen. Mit dem Propheten Isaias, dessen 35. Kapitel dieser Text entnommen ist, flößt die Kirche uns Vertrauen ein, daß mit Gott dem Erlöser das Heil kommt; er ist ja der Weg und die Wahrheit; durch ihn werden wir alles Böse überwinden und das Reich der Seligkeit wird sich uns auftun.

Jägerndorf (Schlesien) P. A. Weiß, S. D. S.

[1]) Gihr, Meßopfer. [2]) Nach Wolter: *Psallite* 3. Bd.

Digitized by Google

Ein Brief P. A. Kienles an Raimund Schlecht über Choralbegleitung

Veröffentlicht von Dr. Joseph Gmelch-Eichstätt

P. Ambrosius Kienle und Raimund Schlecht, diese beiden großen Choralgelehrten, standen zeitlebens zueinander in freundschaftlicher Beziehung und unterhielten einen regen schriftlichen Verkehr. Von den zahlreichen Briefen Kienles, die in Schlechts kostbarer Bibliothek in Eichstätt verwahrt sind, verdient besonders derjenige über Choralbegleitung der Vergessenheit entrissen zu werden und sei hiemit einer breiteren Öffentlichkeit vorgelegt.

Beuron im Februar 1885.

✠ Theuerster
Pax. Hochwürdiger Freund!

..... Ich habe ein nicht geringes Mißtrauen gegen die Theorie, da wo sie in die Praxis einmündet. Die Theorie ist abstrakt, absolut; das Absolute ist aber nur im Reiche des Denkens. Da kann etwas ganz schön, klar, unwiderleglich sein und doch in die Praxis hinein nicht taugen. Theoretisch bin ich durchaus gegen jede Orgelbegleitung beim Choralgesang; auch Herr P. Prior war es stets und zwar gründlich. Wir Sänger haben eine sich forterbende Abneigung gegen die Orgel. Sie ist a) eine unbehilfliche Maschinerie, muß also nachhinken; b) sie zerstört das originalste Kolorit der alten Melodien. Das scheint dunkel gesprochen, wir haben aber darüber mancherlei Erfahrungen. c) Die Choralmelodie ist ganz ohne Harmonie gedacht; auch eine blos ideale, nicht durch ein Instrument ausgeführte Harmonisation ist sehr schwer, uns oft unerträglich, vielleicht unmöglich, jedenfalls theoretisch noch nicht klar gestellt.

Alte Melodien, die wir immer ohne Orgel singen, haben eine so eigenthümliche, tiefe Farbe erhalten, die ich nur zu empfinden, nicht recht zu schildern weiß. Sobald man sie mit Begleitung singt, ist's weggewischt. Wir haben früher die Ferialvesper ohne Begleitung gesungen, jetzt nicht mehr; selbst hier ist der Unterschied überraschend. Früher war eine ganz eigene Noblesse, eine ruhige Schönheit, die ich jetzt nicht mehr empfinde. Reich neumierte Gesänge gewinnen, wenn man sie einigemale ohne Orgel singt, eine Freiheit des Rhythmus, eine Abrundung und weiche Glätte, die sie neu und ganz anders lebendig macht. Unter dem Einflusse der Orgelbegleitung ist die Melodie wie eine Pflanze des Südens im nordischen Treibhaus; sie lebt und wächst in ihrer Eigenart, aber mit etwas blasserer Farbe und minder kräftigen Trieben.

Soweit die Theorie. Nebenbei gesagt, von diesem Einflusse werden draußen wenige eine Ahnung haben, weil ihr Choral überhaupt nicht lebt oder doch mehr todt als lebendig ist. Ew. Hochwürden werden staunen über obige Ansicht; ich glaube, alle unsere Kantoren sind darüber einig. Wahrheit ist Wahrheit, aber nur theoretische.

Sie ins Leben einzuführen, hielt ich meinerseits für eine schwere Verfehlung. Es ist der selbstsüchtige und darum blinde Subjektivismus, Theorismus. Fast alle Musiker sind mehr oder minder gegen die Orgelbegleitung. Sie haben sich intellektuell die Sache klar gemacht und ihr Ohr, zuerst das innere, dann das äußere daran gewöhnt. Aber die übrigen Menschen? Gehen wir an Ostern in die Kirche, singen ohne Begleitung der Orgel alle österlichen Jubelmelodien, wie viele im Schiffe erhalten den Eindruck, als wäre es ein österlicher Festgesang? Darin liegt der Hacken, in der Unverständlichkeit, in der Entfremdung der alten Melodie. Alle anderen Gründe: leichter singen, größere Sicherheit, Verstärkung etc. erachte ich keines Wortes werth; die Erfahrung würde eines Besseren belehren. Wenn die Choraltradition nicht unterbrochen und die alte Melodie noch eine verstandene musikalische Sprache wäre, dann wäre es vielleicht möglich. Man würde dann im *sensus communis* unterscheiden: „Das ist unser altehrwürdiger, schöner

Digitized by Google

Gesang im Gottesdienst, und das da, in kluftweitem Abstand sich entfernend, die Musik zu unserem weltlichen Vergnügen. Jene ist hehr und reich, diese froh, irdisch und prächtig."

In liturgischen Dingen sind nicht die Musiker, das *genus exasperans,* maßgebend, sondern das Gefühl und Urtheil der Diener Gottes. Wie viele Bischöfe, Geisteslehrer, fromme Priester bringen Sie zusammen, die für harmonielosen Choral stimmen, nach den Erfahrungen, die sie aus dem religiösen Leben des Volkes über dessen Bedürfnisse machen? Summiert man das, was Alte im Schiffe unten für und gegen empfinden und fühlen müssen, so ist die Sache spruchreif. Grund: die moderne Musikempfindung ist harmonisch. Was wir musikalisch denken oder formen, hat den Dreiklang in sich. Keiner komponiert eine harmoniefreie Melodie im Sinne der Alten, so wenig als wir im Sanskrit plaudern. Jene harmoniefremde Melodie ist unserem Ohre fremd, singt nicht, empfindet nicht. Nehmen wir die in der Melodie liegende, verborgene Harmonie heraus, vereinigen wir sie mit der Melodie zu möglichst inniger Verbindung, so ist das Ohr des 19. Jahrhunderts befriedigt, eine gewisse, uns jetzt natürliche Forderung erfüllt. Die Harmonisierung ist die Brücke, auf der die Choralmelodie vom 9. bis 19. Jahrhundert geht. So retten wir das Alte, indem wir ein Wenig von seiner Originalität opfern. Hat der Choral also auch nicht so frischrothe Wangen, so lebt er doch und ist gesund und kräftig. . . . . .

Ew. Hochwürden

dankbarst ergebener

P. Ambros

Zehn goldene Regeln für Chordirigenten

1. Sei ein gläubiger Christ und zeige dies durch andächtiges Benehmen in der Kirche, führe ein mustergültiges Familienleben und halte Takt im Leben und in der Kunst.

2. Lern' in der Jugend etwas Tüchtiges, auf daß du dich niemals zu fürchten hast, über solche zu herrschen, die mehr verstehen als du.

3. Betrachte deine Vorbildung nicht als abgeschlossenes Wissen und Können, komme nach bestem Wissen und Gewissen der Hauptforderung deines einmal gewählten Berufes nach: Unausgesetztes Streben nach Vervollkommnung sowohl in den Kenntnissen und Fertigkeiten als auch in sittlicher Reife und Gediegenheit. Ohne persönliche Fortbildung und die des Chores sinkt der Chordirigent zum musikalischen Taglöhner herab; denn kaum eine andere Tätigkeit im öffentlichen Leben verträgt weniger die mechanische Verrichtung nach feststehender Schablone als die des Chorrektors.

4. Sei erfüllt von der Liebe zum Amte; die Berufsliebe verleiht die rechte Geduld und Beherrschung des Temperaments. Nie verzage, wenn auch manches von dem, was du aussäst, verloren geht.

5. Geistesgegenwart sei ein ständiger Besitz; denn wenn das Haupt keine rasche Entschließung finden kann, was soll man da von dem Körper erwarten.

6. Laß dich nicht überreden, anders zu verfahren als nach Recht und Billigkeit. Hüte dich vor der Eitelkeit, „die mit dem Überfluß frühstückt, zu Mittag speist mit dem Mangel und abends mit der Schande."

7. Stelle dich deiner Gemeinde als Komponist vor, wenn du solcher bist. Es ist eine Notwendigkeit, sein Talent und seine überwiegenden Fähigkeiten gegen andere zur Geltung zu bringen, sobald man an der Spitze eines geschulten Chores steht. Doch biete nicht zu häufig eigene Kompositionen, auf daß du nicht den Schein des Eigendünkels bekommst, ungerecht gegen die Tondichtungen anderer wirst, einer einseitigen Geschmacksrichtung huldigst.

8. Suche stets eine heitre Gemütsstimmung, Wärme und edle Begeisterung für alles Gute, Wahre und Schöne, sowie ein gewisses Selbstvertrauen zu bewahren. Ein mürrisches, unzufriedenes Wesen und pedantisches Wesen stößt die Chorsänger ab; Genügsamkeit und Zufriedenheit in dem stillen und mühevollen Wirkungskreise sind unerläßlich notwendig.

9. Deine geistige, musikalische Überlegenheit lasse die Untergebenen nicht durch schroffes Benehmen fühlen; denn heutzutage läßt sich niemand, der selbst etwas gelernt hat, gern demütigen. Sprich kein Lob auf Kosten anderer aus, verletze kein Chormitglied an seinem Ehrgefühl und vermeide, daß dein Zartgefühl und deine Rechtlichkeit in Gefahr kommt, bezweifelt zu werden.

10. Suche Erholung und Vergnügen, ohne vom eigentlichen Berufe abzuschwenken; pflege mit tüchtigen Amtsgenossen und gebildeten, charaktervollen Menschen Umgang. Sei nicht einseitig in der Kunst, schreite mit der Zeit fort, verachte nicht, was dir nach deiner individuellen Ansicht niedrig steht, doch von andern, denen auch ein gutes Urteil zuzutrauen ist, geschätzt wird.

Danzig

Alfred Gebauer

Digitized by Google

Festpredigt auf den Tag der heiligen Cäcilia[1])

Gehalten von P. A. Märkl O. S. Aug.-Regensburg

Cantantibus organis Caecilia Domino decantabat.
Während die Musikinstrumente ertönten, sang Cäcilia dem Herrn.
(Antiphona ad Laudes)

Ew. Exzellenz, Hochwürdigster Herr Bischof!
Andächtige Christen!

Wenn die Kirche heute das Fest der heiligen Cäcilia begeht, so haben wir, die wir uns zu ihrer Verehrung versammelt haben, Grund zu ganz besonderer Festesfreude, denn St. Cäcilia ist die Patronin dieses Gotteshauses und zudem noch mit ihrem Heiligtum in ganz eigener Weise verbunden durch die *Musica sacra*, die heilige, kirchliche Musik. Möge nur Gott auch geben, daß heute zu der besonderen Festesfreude auf Cäciliens Fürbitte hin auch ein besonderer Nutzen für unsere Seelen komme, indem wir uns in Liebe und Verehrung mit ihr im Herzen vereinigen. Die heutige Festbetrachtung soll den Grund dazu legen: Wir wollen St. Cäcilia kennen lernen. Sie kennen aber heißt sie verehren und lieben. Wir werden sie dann verehren und lieben als Heilige, mit Begeisterung grüßen als Patronin der heiligen Musik, anrufen als die Patronin unseres Gotteshauses. Und so soll sie vor uns stehen heute: Als heilige Jungfrau und Martyrin, als Patronin der Kirchenmusik, als Patronin unserer Kirche.

I.

Cäcilia ist eine Heiligengestalt von besonderer Glorie umstrahlt, mögen wir den Blick zum Himmel richten, von wo sie heute auf uns herniederschaut oder mögen wir zurückblicken in ihr heiliges Leben: Sie gehört zu jenen jungfräulichen Seelen, die Gott besonders nahe sind, die nach der Geheimen Offenbarung dem Lamme folgen dürfen wohin immer es geht und ihm ein Lied singen, das außer ihnen niemand singen kann. (Apok. 14, 3 f.) Sie ist unter denen, die, angetan mit weißen Kleidern, Palmen in den Händen tragen (Apok. 7, 9) zum Zeichen des glorreichen Martyriums, in welchem sie sich geopfert für den Bräutigam der Seelen — sie ist Jungfrau und Martyrin. Blicken wir zurück in ihr Erdenleben, so werden wir alles verstehen: Alles ist da außerordentlich schön und heilig, ihr Leben ist ein kurzes, aber ergreifend schönes, heiliges Schauspiel.

Cäcilia, die glänzend vornehme römische Jungfrau (so fangen die Akten ihres Martyriums zu berichten an) aus einem der edelsten und ältesten Geschlechter des stolzen Rom, stand vor ihrer Hochzeit mit dem edlen Jüngling Valerian aus nicht minder edlem Stamme. In festlichem Zuge ward sie zum Hause ihres Bräutigams geleitet, die heidnischen munteren Weisen des Chores, die rauschenden Klänge der Hochzeitsmusik lockten zur ausgelassensten Festesfreude. — Da kommt es über uns wie jähes Erschrecken, wie ein Ahnen kommenden Unheils, wenn die Martyrerakten uns auf einmal sagen, daß Cäcilia nur auf Drängen ihrer Eltern, nur dem Ungestüm des Jünglings nachgebend, ihm verlobt worden; daß sie von Jugend auf christlich erzogen, er aber ein Heide sei; ja, daß sie bereits eine zarte Liebe seit langem im Herzen trage — zu Jesus und nur zu ihm, dem sie sich als ihrem Seelenbräutigam für das ganze Leben geweiht habe. Was wird daraus alles entstehen? Wie greifen uns da die kurzen berühmten Worte aus den (erweiterten) Martyrerakten ans Herz: *Cantantibus organis Caecilia Domino decantabat dicens: Fiat Cor meum immaculatum ut non confundar.* „Während die Musikinstrumente erklangen, sang Cäcilia dem Herrn: Möge mein Herz unbefleckt bleiben, auf daß ich nicht zuschanden werde." Cäcilia betet, mitten im Hochzeitstrubel erhebt sie ihr Herz zu Gott. Wir verstehen dies bange Gebet der Jungfrau. Es gibt für sie kein Zurück mehr; wenn Gott nicht hilft, wird sie nimmer die jungfräuliche Braut Christi bleiben. Gott hat geholfen. Mit seinem Beistande gelingt es ihr noch in derselben Nacht ihren neuen Ehegemahl mit heiliger Scheu und Achtung zu erfüllen vor ihrem Gelübde jungfräulicher Reinheit, ja, sie bringt ihn selber zu ähnlichem Entschlusse, gewinnt ihn für den Glauben: Vom heiligen Papst Urban empfängt er das Sakrament der Taufe. So sind beide wahrhaft glücklich. Und beide tun das Werk der Barmherzigkeit auch an dem Bruder des Valerian, an Tiburtius, auch ihn unterweisen sie in der Lehre Christi und schicken ihn zum heiligen Papst Urban zur Taufe. Freilich das Glück der drei in Christus vereinten Seelen dauerte nicht lange. Die beiden edlen jungen Männer nahmen sich ohne Scheu ihrer christlichen Mitbrüder an und begruben die Leichen der Martyrer in den Katakomben. Der Stadtpräfekt Almachius erfuhr es und ließ die beiden nach kurzem Verhör, da sie sich weigerten, den Göttern zu opfern, enthaupten draußen vor den Mauern, an der Appischen Straße, mit ihnen den Maximus, einen Beamten, den sie noch zum wahren Glauben bekehrt hatten. Eine jähe Vernichtung ihres irdischen

[1]) Vergl. „Musikalische Rundschau" S. 253.

Digitized by Google

jungen Glücks! Blutenden Herzens und doch übernatürlich getröstet sorgte Cäcilia für die Bestattung der Blutzeugen in einem gemeinsamen Grabe. Wir können uns jetzt wohl denken, daß auch für Cäcilia selber bald der Tag kommen mußte, an dem sie Zeugnis ablegen sollte für Jesus Christus. Schon reizten den Almachius ihre großen Reichtümer, die freilich nicht in seine Hände fallen sollten. Denn Cäcilia hatte sie bereits an die Armen ausgeteilt. Aber sie selbst entzog sich nicht dem Martyrium. Der Stadtpräfekt durfte sich so ohne weiteres nicht öffentlich an sie wagen, er fürchtete den Grimm der vornehmen Welt. Darum wollte er sie still in ihrem eigenen Hause dem Tode überliefern. In den Baderaum ihres Palastes ließ er sie einschließen und die verschiedenen Röhren in den Wänden darin so erhitzen, daß sie hätte ersticken müssen, sei es durch die Hitze oder auch durch Rauch oder Dampf. Wunderbarerweise blieb sie völlig unversehrt. Betroffen von diesem augenscheinlichen Wunder versuchte Almachius eine andere Art der Hinrichtung, die Enthauptung. Dreimal traf sie das Schwert des Henkers, tötlich waren die Wunden, doch nicht vollendet noch war das Opfer. Der Henker ließ nach dem dritten Streiche die Heilige in ihrem Blute liegen und ging eilends aus dem Hause. Vielleicht hatte ihn Entsetzen erfaßt und Grauen ob seiner Tat und ihm den Arm geschwächt. — Drei Tage soll Cäcilia noch gelebt haben inmitten ihrer tiefbetrübten Umgebung; dann war auch dieses Opfer vollendet. Der heilige Urban trug Sorge für ihre Bestattung in den Katakomben. Ihr Haus weihte er zu einer Kirche. Dies geschah im Jahre 229 oder 230 unter der Regierung des Kaisers Alexander Severus.

Ein ergreifendes Schauspiel, dieses kurze, heilige Leben! Wie ein Gewittersturm kam das herbste irdische Leid über das junge Leben und nahm es in kürzester Frist selber rauh hinweg! Grausam und unerträglich trostlos für den Weltmenschen ein solches Schicksal! Für den gläubigen Christen zwar ergreifend, aber in die irdische Wehmut mischt sich heiliger Trost, eine Ahnung der Freuden des Himmels, mit denen die Leiden dieser Welt nicht zu vergleichen sind. (Rom. 8, 18.) Und St. Cäcilia? Ihr Herz war allzeit bei Gott: *Cantantibus organis decantabat Domino.* Unter den Klängen der Hochzeitsmusik hatte sie Gott im Herzen gesungen, sie sang ihrem Gott das Lied heiliger Ergebung beim Martertode des Valerian und Tiburtius und sang ihm noch im Herzen ein Opferlied unter den Streichen des Henkers. Dieses Emporheben der Gedanken zu Gott, dieses heilige Singen im Herzen war ein Grundzug ihres Lebens und hat ihr verdient, daß sie jetzt unter den 144000 dem Lamme das neue Lied singen darf, das sonst niemand singen kann, sie, die Jungfrau und Martyrin.

II.

Es ist leicht begreiflich, daß die katholische Kirche und das gläubige Volk gegen eine solche Heilige eine große Verehrung haben. In den Kanon der heiligen Messe ist ihr Name aufgenommen worden und damit ihre Verehrung für alle Zeiten gesichert: täglich rufen ihn so die Priester an mit Liebe und Vertrauen im Namen der Kirche. Das Breviergebet für ihren Tag ist in seinen Antiphonen und Responsorien entnommen aus den Martyrerakten und stammt aus alter, alter Zeit. (Gregor d. Gr.) Ihre Grabstätte, sowie ihr Haus, das gleich in eine Kirche verwandelt worden war, wurden als Gnadenstätten vom gläubigen Volke aufgesucht.

Damit hatte es aber nicht sein Bewenden. Die Verehrung und Verherrlichung der Heiligen ging über in die Literatur und Kunst. Hymnen- und Liederdichter, Prediger und Geschichtsschreiber wetteiferten im Lobe der heiligen Cäcilia mit Bildhauern und Meistern der Malerei. Nicht ist jetzt der Ort und die Zeit dazu, das im einzelnen zu verfolgen; aber auf eines wollen wir dabei doch unser Augenmerk richten — es ist für uns heute von besonderem Interesse — die auffallende Erscheinung, daß mittendrin so im 14. und 15. Jahrhundert, in den Abbildungen der heiligen Cäcilia sich etwas ganz Neues zeigt. Nämlich St. Cäcilia, die bis dahin nur mit der Palme oder den Rosen des Martyriums, mit der Lilie der Keuschheit abgebildet worden war, wurde auf einmal dargestellt mit der Geige, der Orgel und anderen musikalischen Instrumenten und allmählich gefeiert als die Patronin der Musik, als die Königin der Harmonien. Woher dieser neue Zug in ihrer Verehrung und warum ist sie heute erst recht die Patronin der heiligen Musik?

Cantantibus Organis Caecilia decantabat Domino: „Während die Instrumente ertönten, sang Cäcilia dem Herrn." Diese Worte, vielmehr dieser Gedanke, diese schöne Idee, daß Cäcilia, während die weltlichen, allzuweltlichen Weisen der Instrumente ertönten, ihr Herz zu Gott erhob und ihm ein ganz eigen Lied sang, dieser Gedanke ist es, der so manchen Dichter und Prediger des Mittelalters ergriffen und begeistert hat, wenn auch mancher dieses Singen im Herzen der Heiligen vielleicht allzusehr betont und schließlich ihr „Singen und Spielen" etwas äußerlich aufgefaßt hat. Und wir verstehen es, wenn so mancher Künstler auf seinem Bilde, um dieses Singen und Spielen anzudeuten, der Heiligen irgend ein Instrument, meistens die Orgel, in die Hand gibt, weil diese das Instrument zur Begleitung heiligen Gesanges ist, das kirchliche Instrument. Nicht weil sie vielleicht die Orgel erfunden oder auf diesem oder anderen Instrumenten besondere Kunst entfaltet hätte, o nein, das wäre ein Mißverständnis, eine allzu niedrige

Digitized by Google

Auffassung, eine Entweihung ihres Singens und Spielens im Herzen. So meinen wir es nicht und so haben es jene Meister nicht gemeint. Wir können das sogar mit ziemlicher Sicherheit sagen: Gerade damals nämlich hat man angefangen, die Kirchenmusik, die heilige Musik, auf eine gewisse Höhe zu bringen, sie edler, idealer aufzufassen: voller, klarer wurden die Harmonien, inniger, andächtiger die Melodien — man wollte nicht nur die Noten singen und spielen, sondern was man sang und spielte, sollte auch im Herzen wiederklingen, man wollte wirklich durch sie wieder das Herz zu Gott erheben. Während so viele Meister der Tonkunst sich in den Dienst dieser Bestrebungen stellten, haben viele Meister der Farbe auf ihren Gemälden der heiligen Cäcilia die Orgel in die Hand gegeben. Sicher war das nicht ohne Zusammenhang.

Ja, der Größten einer, Rafael, hat in seinem berühmten Bilde die Heilige geradezu als diejenige dargestellt, welche, der irdischen Musik nicht mehr achtend, auf die himmlischen Melodien hört und mit Auge und Ohr zugleich das Herz emporhebt zum Himmel.

Und als die mehrstimmige Kirchenmusik allmählich wiederum im 16. Jahrhundert von ihrer Höhe heruntersank, Künstelei mehr gesucht ward als ihr Hauptzweck, die Erhebung des Herzens zu Gott, da bildete sich in Italien eine Vereinigung, eine Bruderschaft der berühmtesten Meister, welche die höchste Kunst wieder dienstbar machte dem heiligen Zweck, und wenn wir hören, daß ein Palestrina zu den Gründern dieser Bruderschaft gehört hat, so wissen wir damit, daß sie dies auch voll erreicht hat. Es ist wiederum ganz bezeichnend, daß diese Vereinigung ihre Bestrebungen unter den Schutz der heiligen Cäcilia stellte.

Jener Verein aber, der sich in unserem Vaterlande die Aufgabe gestellt hat, die wahre kirchliche Musik in der katholischen Welt wieder zur Geltung zu bringen, also höchste Güte der Formen mit kirchlichem Geist, mit Heiligkeit vereinigt wissen will, so daß sie das Herz hinaufhebt zu Gott — dieser Verein hat sich nach der heiligen Cäcilia benannt, er heißt Cäcilienverein.

Kurzum, wir sehen aus allem: Cäcilia ist die Patronin der *Musica sacra*, der heiligen Musik deswegen geworden, weil sich kaum ein schöneres Bild, ein besserer Ausdruck finden läßt für die edlen Bestrebungen in der kirchlichen Musik als St. Cäcilia, die während der Musik, selbst während der weltlichen Musik, im Herzen zu ihrem himmlischen Bräutigam gesungen und gebetet hat.

Das Herz aber zu Gott zu wenden, zum Gebete zu stimmen, ist die wesentliche Aufgabe, ist Kern und Stern der kirchlichen Musik. Gerade am Feste der heiligen Cäcilia im Jahre 1903 hat der Heilige Vater Papst Pius X. in seinem *Motu proprio* darüber ganz klar die Richtlinien gegeben: „Die Kirchenmusik ist ein wesentlicher Teil der Liturgie, nimmt also an dem allgemeinen Zwecke derselben teil, nämlich: die Ehre Gottes, die Heiligung und Erbauung der Gläubigen zu fördern etc."

So ist St. Cäcilia die Patronin der *Musica sacra;* und der Grundzug ihres Lebens, dem Herrn zu singen im Herzen, ist Grundzug der wahren Kirchenmusik.

III.

Nach dem Gesagten können wir uns längst von selbst denken, daß St. Cäcilia, und nur sie, Patronin dieser Kirche sein muß. Es ist für uns eine besondere Freude, daß Regensburg zu den Orten gehört, in welchen zuerst jener Grundzug, wie er sich im Leben der heiligen Cäcilia findet, die Erhebung des Herzens zu Gott, das Ziel wahrer, heiliger Musik, angestrebt und die Kirchenmusik wieder auf ihre Höhe gebracht wurde. Regensburg ist in dieser Hinsicht ein Zentralpunkt, von dem aus seit nahezu 60 Jahren die wahren kirchlichen Grundsätze mit dem rechten musikalischen Können vereint ausgegangen sind in alle Länder, wie gesundes frisches Blut vom Herzen ausgeht in alle Teile des Körpers. Unter Bischof Sailer und von ihm gefördert haben jene Berühmtheiten wie vor allem Proske, dann Mettenleiter und Schrems, später Witt und Haberl das neue wahre Leben und Wirken in der kirchlichen Musik hier in Regensburg grundgelegt und fortgesetzt. Und damit alles festen Boden habe, gründete Prälat Haberl vor genau 37 Jahren eine eigene Kirchenmusikschule. Hunderte und Hunderte sind seitdem hierher gekommen, haben an derselben die kirchlich-musikalischen Kunstformen und die Grundsätze wahrer Kirchenmusik studiert und mit hinausgenommen und heute steht die Musikschule, in ständigem Zusammenwirken mit dem Domchor, unter dem besonderen Schutze unseres Oberhirten, in vollster Blüte und hat mehr als europäischen Ruf. Hier nun in Regensburg also, diesem Zentralpunkt der Kirchenmusik und unmittelbar neben seiner Kirchenmusikschule, hat derjenige, der sie gegründet und durch 36 Jahre hindurch bis zu seinem Tode treu geleitet, Prälat Dr. F. X. Haberl, mit unsäglichen Mühen und Opfern dieses Gotteshaus erbaut, und wir begreifen, daß er, in bezug auf die kirchliche Musik völlig durchdrungen von den hohen, heiligen Grundsätzen der Kirche, dieses Gotteshaus keinem andern der Heiligen Gottes hätte weihen können als der heiligen Cäcilia, der Schutzpatronin der Kirchenmusik, die er selber persönlich wohl hochverehrt hat. Ich darf sagen: über diese Kirche gebührt der heiligen Cäcilia das Patronat von Rechts-

Digitized by Google

wegen. Sie wird dem dahingegangenen Erbauer ihres Heiligtums längst durch ihre Fürbitte vergolten haben, was er ihr zu Ehren getan; wir aber wollen während der heiligen Messe unseres Oberhirten seiner gedenken, auch morgen wiederum in dem Requiem, das um 7½ Uhr für ihn gehalten wird, für seine Seelenruhe beten.

Die heilige Cäcilia aber begrüßen und verehren wir als die Patronin dieser Kirche von ganzem Herzen und bitten sie, uns selber, die wir in ihrer Kirche zu ihrer Verehrung uns vereint haben, durch ihren Schutz und ihre Fürbitte eine Patronin zu sein.

Aus all dem Gesagten ergeben sich für uns wohl mancherlei Folgerungen. Freilich reicht die Zeit nicht aus, alles gebührend zu würdigen, was dem frommen Verehrer der heiligen Cäcilia sich heute aufdrängt. Aber eines wollen wir von ihr lernen: „Das Herz zu Gott erheben". Es war der Grundzug ihres Lebens, es sollte der Grundzug auch in unserem sein, in unserem ganzen Leben. *Cantantibus organis*, wenn die Instrumente ertönen beim heiligen Gottesdienst, wenn wahre kirchliche Musik das heilige Opfer feierlich gestaltet, da soll es mitklingen in unserem Herzen und unser Herz sich zu Gott erheben; und so oft wir überhaupt in dieses Gotteshaus der heiligen Cäcilia eintreten, soll uns das Andenken an sie das Herz emporrichten zum Himmel und unser Gebet hier, unsere Teilnahme am Gottesdienste, besonders am heiligen Meßopfer, innerlicher, andächtiger machen. So mög' es auch draußen sein in unserem Alltagsleben; in freudigen, guten Tagen soll das Herz nicht Gott entfremdet werden, nicht auf ihn vergessen, wie auch Cäcilia mitten in dem Festestrubel nur ihm allein im Herzen sang. Und wie sie zu ihm nur sang und betete im Herzen noch unter den Streichen des Henkers, so wende auch du, mein Christ, dein Herz im Leid vorab zu deinem Herrn und Gott empor, ihm sing und bet und klag es im Herzen wie St. Cäcilia, er wird auf das bange Lied auch deines Herzens hören. Allzeit: *Sursum corda!*

Ich schließe mit dem Gebetsworte, das auf der großen Glocke, der Cäcilienglocke unserer Kirche steht und es möge an uns insgesamt in Erfüllung gehen: *Sancta Caecilia, musicae sacrae patrona, assidue pro nobis ora, ut concinamus omnes in coelo et in terra: Deo patri sit gloria, eiusque soli filio cum Spiritu paraclito nunc et per omne saeculum. Amen.*

Heilige Cäcilia, Patronin der heiligen Musik, ständig bitte für uns, daß wir alle im Himmel und auf Erden zusammen singen mögen: Ehre sei Gott dem Vater und seinem eingebornen Sohne mit dem Heiligen Geist jetzt und durch alle Ewigkeit. Amen.

Festgruss für Cäcilienvereins-Versammlungen

Willkommen euch, die ihr dem Herren singt,
Ihm heiße Lob- und Dankeslieder bringt,
Die ihr mit andachtsvollen Tönen
Das heil'ge Opfer helft verschönen!
Nehmt freud'gen Gruß, die ihr von fern und nah
Aus unsres Vaterlandes schönen Gauen
Geeilt zum Fest der heiligen Cäcilia,
An deren Gott geweihter Kunst euch zu erbauen.

Mit feierlichem Orgelton und Sang
Verleihet ihr des Priesters Worten Klang,
Der täglich betet schon beim Morgenrot:
„Mit Harfenspiel will ich dich preisen, Gott, mein Gott".
Mit Sehnen rufet ihr zum Sternenmeer:
„Rorate coeli desuper"
Und glückerfüllt verkündet ihr's nachdem:
„Est puer natus Bethlehem."

Mit tiefbetrübtem Herzen es vernimmt
Der Gläub'gen fromme Schar,
Wenn ernstes *„Stabat mater"* klingt
Vom Chore zum Altar,
Wenn in der Leidenswoche bangen Stunden
Aus euren Liedern, tief empfunden,
Die Klage tönt ums Gotteslamm,
Das allen uns die Sünde nahm.

Doch triumphierend brauset Siegessang,
Der Instrumente Schall und Glockenklang,
Ein ew'ger Jubelruf von euren Zungen
Am Auferstehungsfest, da Christ den Tod bezwungen.
Laut preiset ihr den Heil'gen Geist,
Der uns den Weg zum Himmel weist
Und vor der lieben Gottesmutter Bild
Ertönen eure Melodien wundermild.

In Traurigkeit und Herzeleid
Seid tröstend ihr zum Lied bereit,
Bringt dem Entschlaf'nen letzten Gruß,
Wenn er von hinnen scheiden muß.
Der armen Seele bittend ihr gedenkt,
Wenn ihr den Grabgesang zum Himmel lenkt:
Erbarm dich ihrer, Herr, Gott in der Höh'
Et requiem aeternam dona eis Domine!

So dient der Kirche ihr zu aller Zeit,
Die heute festlich ihr beisammen seid
Zu ernster Arbeit, frohem Wiederseh'n,
Zu seligem Gesang und Lobgetön.
Euch allen aus dem weiten Vaterland
Sei frommer Segenswunsch als Gruß genannt:
Cäcilia, der heil'gen Tonkunst Hort,
Schirm euer Musizieren fort und fort!

F. Marx

Digitized by Google

Weihnacht

Hinter eines Sternes Schimmern
Ging durch Tage ich und Nächte
Ferne Wege, lange Meilen,
Über mir die Sturmesmächte.

Über mir die heiße Sonne
Und kein Heim mich mild zu trösten,
Ging im Heeresbann der Fremden,
Der Verlornen, Unerlösten.

Und ich sprach: ich werde sterben
Unerkannt auf harter Erden!
Nur des Sternes gold'ner Schimmer
Sprach: dir kann noch Rettung werden.

Bis an einem stillen Abend
Er mir eine Hütte zeigte.
Auf des nied'ren Daches Firsten
Saß ein Engel, sang und geigte.

Vor der armen Hütte Türe
Kniet ich hin in Staub und Scherben.
Laßt mich ein, die ihr ein Heim habt,
Laßt mich ein, sonst muß ich sterben!

Klang mir eine süße Stimme:
Laßt sie ein, die krank, verstoßen,
Denn hier ist die heil'ge Freistatt
Für die Müden, Hoffnungslosen.

Über lichtbestrahlte Schwelle
Trat ich. Himmlisch Ingesinde
Führte meine arme Seele
Zu der Mutter mit dem Kinde.

„Hier ist deine ew'ge Heimat!"
Sprach die Hochgebenedeite
Und ich fühlte, daß das schwere
Fremdsein von mir niedergleite.

Meine dunklen Staubgewänder
Wurden weiß und rein im Lichte.
Alter, Wissen und Erfahrung
Fielen mir vom Angesichte.

In die ausgestreckten Arme
Legte mir die Frau der Frauen
Ihr Erlöserkind, das holde,
Lächelte: Du darfst vertrauen.

Darfst hier weilen, darfst hier wohnen,
Darfst in Frieden hier gesunden,
Denn du hast das Heil des Lebens
Endlich, endlich aufgefunden.

Regensburg — M. Herbert

Die Wundernacht

O seltsam feierliche Stunde,
O süß geheimnisvolle Nacht!
Die Sterne sind wie Freudenfackeln
So hell am Himmel angefacht.
Wie glitzert über Berg und Tal
Des Mondes Silberstrahl!

O seltsam feierliche Stunde!
Wie sausen so geheimnisschwer
Die alten Wälder! Und was flüstern
Die frohen Winde übers Meer!
Was für ein zauberhafter Klang
Geht diese Nacht entlang!

Mir ist, als müsse weit entfliehen
Ein jedes Leid und jede Qual.
So freudenvoll ist diese Stunde.
Und bald, im ersten Sonnenstrahl
Da grüßet fromm der Morgenwind
Das wunderbarste Kind.

Innsbruck — J. G. Weber

Digitized by Google

Richard Wagners Selbstbiographie

Von Dr. Victor Lederer-Prag[1])

Da liegen sie denn vor uns, die beiden starken Bände, die Bruckmanns Verlag in München soeben in die Welt gesendet: wie ein Gruß aus dem Jenseits muten sie uns an, wie ein Abendgruß, den der Ahne zu Papier gebracht, damit dereinst auch der Enkel noch ein neues Wort von ihm zu hören bekomme ..., ein neues Wort, das der Sohn nicht gehört, ein Wort, das, eine Generation überspringend, erst der zweitnächsten zu Ohren zu kommen bestimmt war ...

Richard Wagner hat seiner Selbstbiographie ein Walkürenschicksal vorgesehen, nach langem Schlafe erst sollte sie zum Leben erweckt und den kommenden Geschlechtern präsentiert werden.

Mit geheimnisvollem Wesen war sie seinerzeit von italienischen, der deutschen Sprache nicht mächtigen Setzern gesetzt, in nur ganz wenigen Exemplaren gedruckt und nur an einige auserwählte Freunde gegeben worden, auf deren Verschwiegenheit zu rechnen war. Kein Mensch erhielt sonst Einblick in das als Manuskript gedruckte Buch, und die Waberlohe eines heiligen Verbotes umloderte das märchenhafte Diplomatengeheimnis. Erst 29 Jahre nach Wagners Tod erfolgt jetzt die erste öffentliche Herausgabe.

Man gibt als Erklärung für die (vom urheberrechtlichen Standpunkt aus sehr geschickte!) Spätherausgabe Rücksichtnahmen auf Zeitgenossen an. Sehr wohl. Soweit es sich um Enthüllungen allerprivatester Natur gehandelt hätte, wäre das lange Zögern verständlich. Doch solche Partien hätten ja nicht sogleich (vielleicht überhaupt niemals) gedruckt werden müssen. Und zum Überfluß — es gibt solcher so gut wie gar nicht ... Und im übrigen: Stand Gutes über die Zeitgenossen darin — brauchte es dann der Verheimlichung? Wenn hingegen die Äußerungen ungünstig lauteten (und gerade im Punkte der abfälligen Kritik ist Wagner nicht allzusparsam), war es dann recht, so lange zu warten, bis die Angegriffenen tot sind und sich nicht mehr verteidigen können?

Es will mir scheinen, daß die von der Familie Wagner ins Treffen geführten Gründe für den so späten Moment der Herausgabe nicht stichhaltig sind.

Wohl aber glaube ich, daß es einen Grund gibt, weshalb die Verspätung zu billigen ist. Und wenn ich das Vorwort Richard Wagners aufschlage, so werde ich in meiner Annahme bestärkt, daß Wagner und seine Erben instinktiv das Richtige taten, allein aus unstichhaltigen Motiven.

Wagner sagt nämlich:

> „Da der Wert der hiermit (durch Diktat an seine Frau und Widmung an ganz wenige vertraute Freunde) gesammelten Autobiographie in der schmucklosen Wahrhaftigkeit beruht, welche unter den bezeichneten Umständen meinen Mitteilungen einzig einen Sinn geben konnte, deshalb auch meine Angaben genau mit Namen und Zahlen begleitet sein mußten, so könnte von einer Veröffentlichung derselben, falls bei unseren Nachkommen hiefür noch Teilnahme bestehen dürfte, erst einige Zeit nach meinem Tode die Rede sein ..."

„Schmucklose Wahrhaftigkeit" — das klingt ja sehr diskret. Goethe allerdings hat seinem Gedächtnis nicht so viel unverbrüchliche Treue zugetraut. Er überschrieb seine Autobiographie: Wahrheit und Dichtung, weil er wußte, daß vom höchsten Gipfel des Lebens aus betrachtet die Dinge unten im Tal oft in ganz eigenartiger Verzerrung erscheinen, halb von der Sonne beschienen, halb im Schatten ... Die Erinnerung und die Phantasie greifen da so ineinander, daß der Erzähler nicht wissen kann, ob er wirklich noch dem äußeren Gang der Tatsachen oder nur dem inneren Auge der Autosuggestion folgt ...

„Schmucklose Wahrhaftigkeit" — gewiß: Man wird nicht zweifeln, daß Wagner seiner Frau, der er die Biographie in die Feder diktierte, keine Unrichtigkeiten sagen wollte. Die Wahrhaftigkeit des Erzählers steht außer Frage. Doch ist die subjektive Wahrhaftigkeit auch schon die objektive Wahrheit? Und ist nicht vollends die Rücksichtnahme auf die Person, der er erzählt, auch ein Moment, das zwischen subjektiver Wahrhaftigkeit und objektiver Wahrheit eine beträchtliche Nuance freizulassen zwang? Konnte z. B. Wagner seiner eben erst gewonnenen neuen Lebensgefährtin Cosima die volle, rückhaltlose Wahrheit über sein Verhältnis zu Mathilde Wesendonck beichten? Und konnte er auch nur selbst noch in dem Momente, wo diese neue Liebe zu Cosima sein Herz ganz erfüllte, jener früheren Liebe ganz gerecht werden, die ehedem sein Leben richtunggebend bestimmt und in die Bahnen des Tristan gelenkt hatte?

---

[1]) Wagner, Richard, Mein Leben. 2 Bände. (Titel und Einband gezeichnet von Heinrich Wieynk.) 886 S. gr. 8°. München, F. Bruckmann. Broschiert 20 ℳ, gebunden in Leinwand 25 ℳ. — Nachdem Richard Wagner so oft und so eng mit der katholischen Kirchenmusik in Beziehung trat (vgl. z. B. *Musica sacra* 1911, Nr. 4, S. 60 ff.), wird es die Leser gewiß interessieren, aus der Feder eines unserer bekanntesten Musikschriftsteller über die überall mit Spannung erwartete „Selbstbiographie" des Meisters etwas zu erfahren. Die Redaktion.

Digitized by Google

Wir wissen heute so viele authentische, während oder unmittelbar nach den betreffenden Ereignissen zu Papier gebrachte Details aus Wagners Leben, daß wir eher imstande sind, den Worten seiner Selbstbiographie kritisch zu begegnen, als es seine Frau damals in Triebschen vermochte, da er ihr gleichsam als Morgengabe Geschichten aus seinem Leben zum besten gab.

Wir brauchen nur zuzugreifen, um Wagner an sich selbst zu kontrollieren: Wir haben seine Briefe an Mathilde Wesendonck, die Familienbriefe, die Briefe an Otto Wesendonck usw. Wagners erste Jugend ausgenommen (über die wir erst jetzt genaue Details erfahren) gibt es ja kaum einen Moment in Wagners Leben, der nicht in Büchern und Bänden verewigt und von allen Seiten beleuchtet wäre. Die Wagnerschriftstellerei (Respekt sei und Ehrerbietung vor ihrer immer wieder dünnflüssigen Tinte!) hat fast für jede Minute aus dem Leben des großen Meisters die papierenen Kontrolluhren aufgezogen.... Und siehe da: sie schlagen fast nirgends denselben Schlag, wie die Turmuhr der Wagnerschen Selbstbiographie!

Das Memoirenwerk Richard Wagners birgt nicht allzuviel objektive Wahrheit. Das Buch ist subjektiv, vollkommen subjektiv. Beinahe egozentrisch, bisweilen sogar gehässig tendenziös. Ein eigenes Unrecht gibt der Erzähler fast niemals zu und so fällt oft eine Schuld Wagners in seiner Darstellung — auf den andern Teil.

Man nehme z. B. die Auslassungen über Otto Wesendonck oder die Bemerkungen, die Wagner über seine Schwester Cäcilie und seinen Schwager Avenarius gebraucht oder gar die recht dunkel gefärbte Darstellung Minna's, der zwar herzlich poesielosen, aber doch gewiß ehrlichen und gutwilligen ersten Lebensgefährtin des Meisters!...

Nein: Wagners „schmucklose Wahrhaftigkeit" ist alles eher als objektive Wahrheit. Er sah die Dinge, die er seiner Frau erzählte, schon vielfach ganz anders, als sie sich in Wirklichkeit abgespielt haben...

Die Wagnerschen Memoiren sind Konfessionen eines Künstlers, nicht Annalen eines Geschichtsschreibers. Sie sind als Künstlerwerk und somit als — Kunstwerk zu beurteilen, als Schöpfung und nicht als Zeitung!

Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet erscheint die Distanz, die Wagner zwischen Niederschrift und Veröffentlichung eingehalten wissen wollte, in einem andern Lichte: Die Zeitung veraltet, die Schöpfung besteht. Jene wird täglich schlechter, diese täglich besser... Gerade um ihrer Subjektivität willen wird Wagners Autobiographie einen Platz in der Weltliteratur beanspruchen dürfen, ähnlich wie Goethes „Wahrheit und Dichtung". Und instinktiv wie immer traf der Künstler das Richtige, wenn auch die Motive, die er sich vielleicht nur selbst vortäuschte, nicht stichhaltig sind... Es ist gut, daß dieses Werk erst jetzt erschien....

Man nehme es nur einmal vor: Es läßt einen nicht mehr los. Hat man ein paar Seiten gelesen, so steht man ganz im Banne des Erzählers. Man merkt's: er diktiert, er schreibt nicht selbst. Leicht und anmutig fließt daher dem sonst stilistisch etwas schwerblütigen Manne in diesem Buche die Rede, plastisch formen sich die Bilder, leuchtend erhebt sich sein Wille aus Nacht und Not.

Für Wagners erste Lebensjahre bringen seine Memoiren eine Unmenge bisher ganz unbekannter Details. Die Zeit 1813—1842 tritt jetzt erst ins rechte Licht. Und mit welchem Behagen verbreitet sich der Meister über alle die kleinen Jugendtorheiten, die doch immerhin schon seinen künftigen Charakter vorausahnen ließen!... Wie dann weiter sein Geist den Körper, sein Wille die Geschichte seines Lebens formte, wie er das Ziel vor Augen durch Feuer, durch Wasser, durch — Schmutz hindurchschritt — all das spricht zu uns mit jener geradezu fanatischen Parteilichkeit, jenem beinahe heiligen Glauben an sich selbst und an seine Mission, welcher allein dem Künstler die zum Schaffen erforderliche Innenkonzentration verleiht.

Wagner war niemals ein bloßer Nachschöpfer; nie lehnte er sich an die Vergangenheit an; die Vergangenheit mußte durch ihn hindurch, um aus dem Brennpunkt seines Ich in neuen, bisher ungekannten Strahlen der Zukunft zuzuleuchten. Und nicht nur Details, nein, die ganze Vergangenheit nahm er, schmolz er um und formte sie zum neuen Evangelium: So konnte er dann eben auch alles ausschließlich aus seinem Innern hervorholen, wo alles konzentriert war: Sein Ich, sein Wotanswille steht im Mittelpunkt aller seiner Werke... Ein großer, weltbewegender Wille...

Auch aus seiner Autobiographie spricht dieser Wille zu uns, jener eherne Künstlerwille, dem Wollen, Müssen und Schaffen — gleichbedeutend sind. So ist zwar dieses Buch „Mein Leben" überschrieben, es könnte aber fast noch richtiger heißen: „Mein Wille"!

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Das Haupthindernis der Kirchenmusik

Durch wiederholte Einschärfung der kirchlich-liturgischen Vorschriften und selbst durch Gründung von neuen Kirchenmusikschulen wird die Kirchenmusikfrage nicht gelöst, wenn nicht die soziale Stellung der Chorregenten und die Honorierung einiger Sänger von irgend einer Seite erfolgt, um alle Teile der Messe so ausführen zu können, daß der Gottesdienst neben liturgischen auch ästhetischen und musikalischen Wert besitzt.

Man geht — leider sei es gesagt — besonders in Österreich einem religiösen Indifferentismus entgegen, der eine allgemeine Untätigkeit kennzeichnet und eine Lethargie über die Kirchenmusik ausbreitet. —

Unter solchen Verhältnissen ist es kein Wunder und darf auch keine Entrüstung hervorbringen, wenn der eine oder andere Chorregent die liturgischen Gesänge zu kürzen sich erlaubt, zumal wenn ein Teil der hochw. Geistlichkeit damit einverstanden ist oder es sogar befiehlt. Halten wir in der Praxis Umschau und erwägen wir, woran es meistens fehlt, so kommen wir zur Einsicht, daß die Macht der Gewohnheit vorherrschend ist, indem man den Chorregenten und Organisten nicht das gibt, was ihnen gebührt. Ich schließe mich vollkommen den in der *Musica sacra* Nr. 7 gegebenen Ausführungen des Herrn Kollegen A. A. K. an, daß es nicht notwendig sei, Vorschläge zur Abkürzung der Messe zu machen, vielmehr entferne man die Wurzel dieser Unsitte.

Die österreichischen Chorregenten können sich bei dieser Gelegenheit erinnern an den vor zwölf Jahren in Wien abgehaltenen I. Allgemeinen österreichischen Chorregententag, bei welchem Professor Böhm und andere bedeutende Persönlichkeiten die Hauptursache des Niederganges der Kirchenmusik darlegten.

Es wurde auch eine Resolution gefaßt: „es sei an die Regierung, an die Bischöfe und alle einsichtsvollen Vertreter des Volkes die dringendste Bitte zu richten, die gegenwärtig minimalen, den Verhältnissen geradezu hohnsprechenden Gehaltsbezüge der Chorregenten und Organisten endlich einer befriedigenden Regelung zuzuführen." Der Erfolg während dieser langen Zeit war gleich Null und es besteht diese traurige Tatsache nach wie vor in vollem Umfange.

Was nützt alle Theorie um zu wissen, wie die wahre Kirchenmusik beschaffen sein muß, wenn dieselbe in der Praxis mit dem Haupthindernisse zu kämpfen hat, indem der Chorregent aus nichts etwas hervorbringen soll, wozu doch nur Gott allein die Fähigkeit besitzt. Dadurch, daß man dem Chorregenten einen kärglichen Lohn mit wenig Ausnahmen bezahlt, rangiert derselbe auf gleicher Stufe mit Dienstpersonen niedrigster Kategorie. Daß derselbe aber, schon vermöge seiner Studien, die er meist sehr teuer bezahlen mußte, trotz oder vielleicht infolge der geringen Entlohnung nicht in diese Kategorie gehört, ist wohl klar.

Ein jeder Herr Kollege spürt es am eigenen Leibe, wieviel Mühe, Zeitaufwand und Nervenkraft der eigentliche kirchliche Dienst erfordert und dennoch ist dieser Teil noch lange nicht erschöpft, da das Studium der kirchlichen Tonstücke (vielfach auch deren Beschaffung aus eigenen Mitteln!) und die Heranbildung von Sängern zur stetigen Komplettierung des Chores, zu den beschwerlichsten Arbeiten gehören. Außerdem gibt es für die Chorregenten noch mancherlei Gelegenheiten, wo sie trotz ihrer prekären Lage noch ein übriges tun und in den eigenen schmalen Säckel greifen müssen, wenn es gilt, außergewöhnliche Feste oder festliche Veranstaltungen *cum chordis et organo et tympano et choro* zu verherrlichen.

Haben dieses Gesagte nicht erst kürzlich bei Anlaß des bekannten Kongresses die Wiener Chorregenten vollauf bewiesen?

Alles in allem genommen bietet die jetzige Lage den Verwesern dieses Kirchenamtes mit wenigen Ausnahmen nur eine unsichere Bestallung. Alle bisher zu unserer Wohlfahrt unternommenen Aktionen verliefen im Sande.

Hoffen wir, daß der vor einem Jahre gegründete Chorregentenverein in Böhmen tatkräftigst unterstützt wird, beitragende Mitglieder sich melden und auch in anderen Ländern nachgeahmt wird, um in dieser Organisation gemeinsam das zu erreichen, was dem einzelnen bis jetzt nur in seltensten Fällen gelungen ist.

Neudek (Böhmen) **Joseph Adler, Chorregent**

Digitized by Google

Besprechungen

1. Orgelbegleitungen zur Vaticana

Horn, M., *Organum comitans. Proprium de Tempore. Fasc. I. Introitus, Offertoria, Communiones.* **Graz und Wien, Styria.** Partitur 5 ℳ.

R. P. Horn, O. S. B. habe ich als idealen Choralbegleiter auf dem Musikkongreß in Wien (1909) kennen gelernt, als er mit seinen wackeren Sängerknaben den Kongreßteilnehmern die Illustration zu den Choralvorträgen Prof. Wagners gab. Wir haben es also hier mit einem erprobten Praktiker zu tun, als welchen ihn auch seine Orgelbegleitung ausweist. Die „Leichtflüssigkeit" dieses hervorragende Moment einer jeden Orgelbegleitung, spiegelt sich fast in allen Gesängen wider, wenn auch dadurch das akkordliche Material naturgemäß nicht jenen reichen Wechsel aufzeigt wie in den Bearbeitungen manch anderer Autoren. Dem Herausgeber war es offenbar darum zu tun, eine Choralbegleitung für die breite Allgemeinheit, für die gerade nicht immer bestgeschulten Organisten unserer Pfarrkirchenchöre zu schaffen — das geht auch schon aus dem Umstande hervor, daß P. H. die solistischen Gesänge des *Graduale* etc. ausgeschaltet und nur die Introitus, Offertorien und Communiones geboten hat — und das ist ihm im besten Sinne des Wortes gelungen, so daß ich nicht anstehe, seine Orgelbegleitung zu den empfehlenswertesten Bearbeitungen zu zählen, die uns nun in so reichem Maße beschert werden. Die Ausstattung läßt nichts zu wünschen übrig. Mögen recht bald auch die übrigen Teile des *Graduale* folgen!

Wiltberger, A. u. K., Orgelbegleitung zu den Messen an den Sonntagen der Advents- und Fastenzeit (Anhang zu Editio Schwann N²). **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ.

Die Herausgeber, Vater und Sohn, haben in ihrer großen Orgelbegleitung zum *Graduale Romanum* (vgl. *Musica sacra* 1911, Nr. 3, S. 51) die Begleitung für die Adventsonntage ausgeschaltet, obwohl dieselbe in verschiedenen Diözesen — z. B. zu den sogenannten *Rorate* oder Engelämtern — erlaubt und daher benötigt ist. Diese Sonntage sind nun hier nachgetragen mit Ausnahme des dritten, der schon in der ersten Orgelbegleitung steht. Dagegen ist die im vorliegenden gebotene Orgelbegleitung zu den Fastensonntagen usw. eigentlich überflüssig, weil *contra rubricas (Decr. S. R. C.* 2959; 3183; 3333; 3576; 2965); doch mag es Gründe geben, welche die Herausgeber auch zur Ausarbeitung dieser Teile bestimmten. Was wir über die Vortrefflichkeit der Wiltbergerschen Begleitung in unserem obigen Referate sagten, gilt auch von diesem Ergänzungsband und braucht nicht eigens wiederholt zu werden.

Molitor, P. G., O. S. B., 1. Ausgewählte Choralmessen, 2. Messe für die Verstorbenen der *Editio Vaticana* in drei- und vierstimmige Harmonie gesetzt für die Orgel. Editio Schwann N⁶ und N⁷. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ und 1 ℳ 25 ₰.

Der Referent läßt den verehrten H. Herausgeber, der als Direktor und Dozent an der Beuroner Kirchenmusikschule als Autorität auf dem Choralgebiete gelten darf, nach seinem „Vorwort" selbst sprechen, zumal seine Ausführungen programmatischen Charakter tragen und in Zukunft — besonders nach Erscheinen des angezeigten „Lehrbuchs der Choralbegleitung" — die Spezialisten auf diesem Gebiete beschäftigen dürften. Die Güte der vorliegenden Choralbegleitung ist unzweifelhaft, nur kann Referent das Bedenken nicht ganz überwinden, daß es ihr mitunter an einer gewissen „Leichtflüssigkeit" fehlt.

„Die vorliegende Arbeit will in erster Linie Studienzwecken dienen. Die so inhaltreichen Choralmelodien in ihrem melodischen und rhythmischen Gepräge mittels einer verwandten Harmonie zu illustrieren und womöglich in ihrer Wirkung noch zu steigern, war ein Teil unserer Aufgabe. Wir sind dabei in der Wahl der Mittel weiter und wieder weniger weit gegangen, als es heute üblich ist. Die Diatonie wurde im allgemeinen strenge gewahrt; dagegen sind Dissonanzen mannigfacher Art, namentlich solche, die sich aus freiem Gebrauch der leitereigenen Septimenakkorde ergaben, mit Vorliebe in Verwendung genommen worden, wo es galt, stark zu akzentuieren oder harmonisch zu charakterisieren.

Wir beabsichtigten aber auch die spieltechnische Seite der Choralbegleitung ins Auge zu fassen und damit einem Mangel zu begegnen, den die Lehrer dieses Faches beim Unterrichte sehr empfinden. Eine Hauptschwierigkeit für die Ausführung der Choralbegleitung und weiterhin des Gesanges liegt in den meisten Fällen in der Unfähigkeit so mancher unserer Organisten, selbst nach gedruckten Vorlagen begleiten zu können. Eine drei- und vierstimmige Choralmelodie in korrektem *Legato* und orgelmäßig so vorzutragen, daß man nicht nur die Sänger nicht hindert, sondern imstande ist, sie zu fördern oder gar zu leiten, das ist eine sehr schwierige technische Aufgabe, die nur von Leuten gelöst werden kann, welche von Beginn ihrer Studien an korrekten Finger- und Fußsatz gewöhnt wurden. Eine Orgelbegleitung, welche diesen Umstand übersieht, erfüllt ihre Aufgabe nicht vollkommen.

Doch sollten die vorliegenden Stücke nicht nur „Übungen" für das Orgelspiel oder „Beispiele" für das Studium der Harmonisation sein, sie wurden auch mit Rücksicht auf den praktischen Gebrauch beim Gottesdienste gewählt. Ein Schüler, der die Sätze flott spielen gelernt hat, soll sie auch in derselben Form in der Liturgie anwenden können.

Über manche harmonische und rhythmische Eigentümlichkeiten dieser Ausgabe, so über die sehr freie Verwendung verdeckter und offener Quinten- (und Oktaven-)Fortschreitungen, über den Gebrauch

Digitized by Google

des Pedals u. a., werden wir in einem demnächst erscheinenden „Lehrbuch der Choralbegleitung" unsere Anschauungen eingehender darlegen und müssen uns hier begnügen, darauf zu verweisen."

Brun, F. Abbé. *Organum comitans ad Kyriale (iuxta Editionem Vaticanam) pour Orgue (ou Harmonium).* **Lyon, Janin Frères.** Partitur 4 Fr.

Eine ganz leichte Orgelbegleitung zum *Ordinarium Missae.* Dadurch, daß der Verfasser offenbar in erster Linie an eine Begleitung mit Harmonium dachte, hat er fast durchgehends den dreistimmigen Satz verwendet, der den Melodien zwar eine elegante, zuweilen aber auch eine fast ärmliche harmonische Umkleidung und Unterlage schuf. Ich denke mir diese Ausgabe besonders für Frauenklöster geeignet. Die Ausstattung ist äußerst splendid und prächtig. K. W.

2. Verschiedene Kompositionen

Orlando di Lasso-Collins. *XV Offertoria* für 4st. gem. Chor. 3 Teile. Partitur à 1 ℳ 80 ₰, Singstimmen à 25 ₰.

Handl-Collins. *VII Motetta de Communi Sanctorum* für 5st. gem. Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ 80 ₰, Singstimmen à 40 ₰.

Der Herausgeber hat hier eine Auswahl kürzerer Kompositionen Orlandos getroffen, welche größte praktische Verwendbarkeit, höchsten musikalischen Wert und des Niederländers reifste Eigenart besitzen. Chören, welche mit den Alten schon vertraut sind, werden diese 15 Offertorien willkommen sein. Sie sind in angenehme Tonlage mit Violin- und Baßschlüssel transponiert und mit Vortragszeichen versehen, die großes Verständnis und eine reiche Praxis verraten. Ich muß immer wieder bedauern, daß die *Musica divina* von Proske nicht in solcher Ausgabe in den sechziger Jahren erschienen ist. Die Alten wären viel bekannter und beliebter geworden. Sehr empfehlenswert!

Das Gleiche gilt von den „VII Motetta" von Handl. Diese sieben Motetten sind zwar nicht Offertorien, können aber nach choraliter abgesungenem Offertorium vorgetragen werden an Festen der heiligen Apostel, Martyrer, Bekenner, Jungfrauen und Frauen, sowie an Muttergottesfesten. Sämtliche Kompositionen sind sehr klangreich; jedoch gibt es bei Handl — eine Eigenart damaliger Komposition — sehr viele querständige Stellen, an die sich das Ohr erst gewöhnen muß. Für bequeme Transposition und schönen Vortrag hat der Herausgeber auch hier gesorgt. F. X. E.

Erb, M. J., Op. 79. 20 Offertorien für Sopran, Tenor und Baß mit Orgel. 5 Hefte. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur à 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Die Sammlung enthält die Offertorien für die Hauptfeste des Kirchenjahres in einer Besetzung, die auf unseren Chören für gewöhnlich nicht Usus ist. Es leuchtet ein, daß der Komponist den Ausfall der Altstimme durch teilweise Höherführung des Tenor und besonders durch Glanz in der Orgelbegleitung wett machen wollte und das ist ihm auch im ganzen und großen gut gelungen: er meistert den Satz mit großer Leichtigkeit und versteht seine Themen, die er entweder frei erfindet oder aus dem Choral herübernimmt, mit Eleganz zu verarbeiten. Aber gerade dieses Bestreben birgt große Gefahren in sich. Neben einfachen Sätzen wie z. B. *„In omnem terram"* (Heft IV, 1) finden sich Stücke wie z. B. *„Diffusa est"* (Heft V, 3) usw., die mit ihrem in die Taktfessel gezwängten Choralrhythmus von den Sängern wohl kaum mit der erforderlichen Glätte und Schönheit bezwungen werden. Noch weniger will mir des Autors Orgelbegleitung für die Liturgie gefallen (vgl. z. B. Heft III, Nr. 2, Heft IV, Nr. 2). Wenn ferner der Komponist glaubt, seine Orgelbegleitung erfordere nicht mehr als einen Organisten, der „mittelschwere Stücke bewältigen kann" und ein „älteres Instrument" genüge für derlei fein ziselierte Stücke, so huldigt er meines Erachtens einem zu großen Optimismus. Ich beglückwünsche im übrigen jeden Chor, der diese Offertorien wirklich künstlerisch auszuführen die Kräfte besitzt; für die Allgemeinheit sind sie nicht geschaffen.

Mitterer, Ign., Op. 172. 10 Gradualien für 4st. gem. Chor mit Orgelbegleitung. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

10 Gradualien im bekannten melodischen Mittererschen Stile für folgende Sonntage: 3. Advent-Sonntag, Sonntag nach Erscheinung des Herrn, Traktus von Septuagesima bis Quadragesima, 1. Sonntag nach Ostern, nach Christi Himmelfahrt, nach Fronleichnam und an den Bittagen. Warum der verehrte Meister die Traktus von Septuagesima bis Quadragesima mit Orgelbegleitung versah, ist dem Referenten unklar, da ja an diesen Sonntagen — mit Ausnahme des vierten Fastensonntags — die Orgel nicht gespielt werden darf.

Mitterer, Ign., Op. 171. 4 Marianische Antiphonen für Tenor, Alt und 2 Bässe und Orgelbegleitung. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Der Autor hat die kirchenmusikalische Literatur bereits mit einer Reihe von Kompositionen in obiger Besetzung bereichert und spendet auch mit diesen vier oft benötigten Antiphonen *(Alma Redemptoris, Ave Regina coelorum, Regina coeli, Salve Regina)* Chören, die auf eine solche Besetzung angewiesen sind, eine willkommene Gabe.

Nekes, Fr., Op. 53. 22 Alleluja 1) für 4st. gem. Chor, 2) für 4 gleiche Stimmen, 3) für 3 Stimmen mit Orgelbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Das Opus, das laut Vorwort mit den Zweck verfolgt, „die Einführung des von Pius X. vorgeschriebenen Chorals zu erleichtern", enthält 16 Allelujasätze in den acht Kirchentonarten zum Gebrauche außer der österlichen Zeit, und 6 Sätze für die österliche Zeit jeden Satz in zweifacher Vertonung, in einer

Digitized by Google

reicheren, und in einer einfacheren für schwächere Chöre. Wenn sich die Sänger mit dem selbständigen Textunterlegen gut zurechtfinden — die Falsibordoni sind natürlich für die Versikel ohne Text —, dann äußerst praktisch und empfehlenswert. Übrigens können die Versikel auch rezitiert und die Alleluja allein mehrstimmig gesungen werden.

Griesbacher, P., Op. 160 A und B. Die 4 Choral-*Credo* der *Editio Vaticana* mit eingestreuten mehrstimmigen Sätzen in achtfacher Bearbeitung. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 3 ℳ, Stimmen à 50 ₰.

Wiederum ein Versuch, die Länge des *Credo* zu mildern und sagen wir es gleich: ein ganz trefflicher. Griesbacher hat es durch die klangvolle Satzweise der eingestreuten mehrstimmigen Partien (meist *Et incarnatus est* und *Et vitam*) verstanden, dem *Credo* im Rahmen der übrigen polyphonen Stücke einen feierlichen Charakter aufzuprägen, selbst wenn es choraliter gesungen wird, ja, ich kann aus eigener Erfahrung bestätigen, daß jedes der obigen *Credo* — besonders wenn der Choral schön zum Vortrag kommt — ebenso festlich zu wirken vermag wie ein durchkomponiertes *Credo*. Als ein neuer Versuch darf die im Anhang beigegebene interessante Vertonung: „Freirhythmisches *Credo*" gelten; die Ansichten werden allerdings hierüber — ebenso wie über die Art der Choralbegleitung — auseinandergehen. Noch sei bemerkt, daß eine zweifache Ausgabe der überaus praktischen Sammlung erschienen ist: Opus 160 A für 4—5stimmigen gemischten Chor und Opus 160 B für 4stimmigen Männerchor.

Griesbacher, P., Op. 161. *6 Pange lingua* für 4st. gem. Chor mit Orgel- oder 6st. Blechbegleitung. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 1 ℳ 40 ₰, Singstimmen à 25 ₰, Blechstimmen 1 ℳ 20 ₰.

Diese 6 *Pange lingua* schrieb der Komponist für die Fronleichnamsprozession 1911 in Regensburg, wo sie von den vereinigten Kirchenchören zum Vortrage gelangten. Die vielen kraftvollen *Unisono*-Stellen im Verein mit der großzügigen Begleitung sichern eine pompöse, dem prunkvollen Feste entsprechende Wirkung, wenn der Chor über glanzvolles Stimmenmaterial und besonders über hohe und ausdauernde Soprane verfügt.

Griesbacher, P., Op. 153, Heft 1—3: Flammenkranz um das göttliche Herz, 52 Herz Jesu-Lieder; Op. 154, Heft 1—2: Liebfrauengarten, 36 Muttergotteslieder für eine mittlere Singstimme oder *Unisono*-Chor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Op. 153: Partitur à 2 ℳ 80 ₰, Stimmen à 50 ₰. Op. 154: Partitur 3 ℳ, Stimmen à 50 ₰.

Vorliegende Sammlungen sind Bearbeitungen aus des Komponisten mehrstimmigen Liederzyklen und verdienen wegen ihres künstlerischen Gehaltes — der sie über die Massenproduktionen dieser Art weit hinaushebt — und wegen ihrer warmen und seelenvollen Tonsprache Eingang nicht nur in die Kirche, sondern auch in Haus und Familie.

Smulders-Hansen. *De hemelsche Altaarwacht* („Die himmlische Altarwacht"). Ein Singspiel für 7 Engeln. **Zevenbergen, Greven.**

Klösterliche Institute benötigen häufig für ihre Feste kleine und nette Singspiele. Hier ist ein solches, vorerst allerdings nur in holländischer Sprache. Professor Anton Hansen hat zu den Versen Smulders wohlklingende und leichte Gesänge für Sopran und Alt mit Harmoniumbegleitung geschrieben, die das Singspiel recht empfehlenswert machen. K. W.

3. Weihnachts-Kompositionen

Schwartz, Alexander, Op. 8. „Weihnachtsgesang" für 2st. Kinder- oder Frauenchor, Klavier, Violine und Cello (Harmonium ad lib.). **Leipzig, Otto Junne.** Partitur 4 ℳ, Chorstimmen à 25 ₰.

Viel Geklingel und wenig wirklicher Gehalt, das gilt, wie von dem Großteil der besonders in letzter Zeit so massenhaft produzierten „Weihnachtsmusik", so auch von dieser Komposition. Das Werk ist nicht erlebt, sondern gemacht, „komponiert" im eigentlichen Sinne des Wortes, das fühlt man bei jedem Takte. Ob die neue Melodie zu dem ewig alten, ewig neuen „Es ist ein Reis entsprungen" gefallen wird? ... Bizarrerien und Dissonanzen allein tun's nicht, das möchten wir manchem modernen „Komponisten" ins Stammbuch schreiben.

Schmitt, Cornelius. Drei Weihnachtslieder für ein- und zweistimmigen (Kinder-)Chor mit Klavierbegleitung (Harmonium und gemischter Chor ad lib.) **Berlin-Grosslichterfelde, Chr. Friedr. Vieweg, G. m. b. H.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.

Eine herzerquickende Neuerscheinung. Das ist Musik fürs Kinderherz, an der aber auch die „Alten" ihre Freude haben können: es sind ja nicht banale, hundertmal gehörte Melodien, sondern Neues, Modernes, aber nicht Bizarrerien, sondern psychologisch fein stilisierte und tief empfundene Tonstücke, Perlen von Hausmusik. Besonders Nr. 2 „Krippenlied", muß, von Kinderstimmen verständnisvoll vorgetragen, von hinreißender Wirkung sein: es verdiente, ein modernes „Volkslied" zu werden. Bei Nr. 3 dürfen in den letzten 8 Takten wohl nur drei *b* aufgelöst werden, so daß sich der letzte Satz in *F*-dur abwickelt.

Schröter, Leonh. Geistliche Chorgesänge alter Meister, bearbeitet von Fel. Woyrsch. Heft 9: „Hört zu und seid getrost nun" (Weihnachten). **Berlin-Grosslichterfelde, Chr. Friedr. Vieweg, G. m. b. H.** Partitur 50 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Eine Perle ist hier wieder ans Tageslicht gefördert worden: ein Meisterstück aus der Blütezeit des Kontrapunktes. Der Text ist (außer den einleitenden Worten „Hört zu und seid getrost nun") der Heiligen

Digitized by Google

Schrift entnommen: die Verkündigung an die Hirten (Luk. 2, 10—12). Mit feinem Empfinden (und wohl in Gedanken an den Engelchor, von dem die Heilige Schrift spricht) singen den Mittelsatz vier Oberstimmen, während der Chor an und für sich für vier gemischte Stimmen geschrieben ist. — Da die kontrapunktische Faktur des Stückes ziemlich schwierig ist, werden nur in der Polyphonie gut geschulte Chöre dasselbe stilgerecht zu Gehör bringen können. Auf ein kleines Versehen sei hingewiesen: auf Seite 7 der Partitur, im 2. System, Takt 3, muß in der Altstimme *a* statt *b* gesetzt werden.

Gesänge für gemischten Chor. Eine Sammlung weltlicher und geistlicher Lieder in Partiturausgabe. **Berlin-Grosslichterfelde, Chr. Friedr. Vieweg, G. m. b. H.** Partitur 10 ₰.

Es liegen vor Nr. 11, 36, 37, 38, 39, sämtlich Weihnachtsgesänge (Krippenlieder). — Schlichte (angeblich Volks-)Melodien aus älteren Gesangbüchern, von Th. Otto (mit Ausnahme von Nr. 11) einfach-pietätvoll harmonisiert. Die Texte hätten da und dort einer verständnisvollen „Umdichtung" bedurft, da uns manche Archaismen etwas fremdartig anmuten und vom Gros des Publikums nicht mehr als solche verstanden und hingenommen werden.

Joos, Osw., Op. 29, 37, 38. *O Sanctissima* (Nachspiel über die bekannte Melodie), Weihnachtsklänge (Phantasie über „Stille Nacht"), Osterklänge (Nachspiel über das Oster-Alleluja), sämtlich für Orgel oder Harmonium. **Ziegenhals, Pietsch.** Partitur je 40 ₰.

Der vielen Landchören nicht unbekannte Komponist zeigt in den 3 Stücken (womit er unseres Wissens zum ersten Male das Gebiet der Orgel- bezw. Harmoniummusik betritt) offenbar das Bestreben, durch (allerdings recht „leichte") Behandlung von beliebten und kirchlich nicht unwürdigen Melodien Schlimmeres und kirchlich Unwürdiges vom Orgelpulte zu verdrängen. Von diesem Standpunkte aus haben Kompositionen wie die obigen auch heute noch ihre Berechtigung, wenn auch damit der Sache der kirchenmusikalischen Reform nicht der beste Dienst erwiesen ist; denn erfahrungsgemäß wird ein Nicht-Cäcilianer durch Kenntnisnahme oder verständnisvolle Vorführung rein cäcilianischer Kirchenmusik nachhaltiger interessiert und eher für diesen Standpunkt gewonnen (wenn er überhaupt zu gewinnen ist), als durch solche „Vermittlungs"kompositionen. — Die drei Stücke sind zunächst für Harmonium berechnet und mögen im Familienkreise vor einem anspruchslosen Publikum manchmal ihre Stelle finden, wiewohl wir gerade von den drei obigen Melodien wertvollere Bearbeitungen haben. J. W.

Monar, Jos. A., Op. 45. Weihnachts-Album für Orgel. Eine Sammlung von 50 neuen Originalkompositionen. **Paderborn, Junfermannsche Buchhandlung.** Preis 5 ℳ.

Trotz der zahlreichen Orgelwerke, die namentlich in den letzten Jahren erschienen sind, erweckt dieses Album immerhin Interesse; besonders anerkennenswert dabei finde ich die dem Organisten reichlich gebotene Gelegenheit, seine Registrierungskunst zu zeigen. Technisch fast durchweg mittelschwer, sind die bekanntesten Advent- und Weihnachtslieder zu größtenteils kürzeren aber auch umfangreicheren Stücken, als Prä-, Inter- oder Postludien verwendet. Zu Bearbeitungen solcher quasi als *„Cantus firmus"* dienenden Melodien gehört tüchtiges kontrapunktisches Können, das dem Komponisten über manche Schwierigkeiten hinweghilft und den melodischen Fluß der einzelnen Stimmen nicht nur eben fließend, sondern auch interessant, gehaltvoll gestaltet, ohne in nichtssagende Spielereien zu geraten. Was hiebei das Chroma nutzt, weiß jeder Kontrapunktiker; gerade in diesem Punkt scheint der Herausgeber selbst zu sparsam gewesen zu sein. Wozu haben wir denn unsere ♯ und ♭?

Durch die Mitwirkung namhafter Orgelmeister wie Springer, Breitenbach u. a. hat das Werk inhaltlich bedeutend gewonnen. Wünschenswert und sicherlich vielen Organisten willkommen wäre die Angabe der Pedalapplikatur. Ch. K.

Stein, Bruno, Op. 62, Zum Weihnachtsfrieden. Festspiel für dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor, Deklamation und Harmonium. **Regensburg, Alfred Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 30 ₰, Text à 30 ₰.

Der eifrige Komponist hat mit diesem Festspiel manchen Internaten, Anstalten und Vereinen eine schöne Weihnachtsgabe gereicht. Die Lieder — teils eigene Kompositionen, teils die bekannten Volkslieder — sind für drei Oberstimmen recht hübsch bearbeitet, doch lassen sie eine Harmoniumbegleitung vermissen; die Vorspiele sind melodisch und gemütvoll. A. Sch.

Hegmann, Karl, Op. 34. Weihnachts-Chor Nr. 2 für Soli und 4st. gem. Chor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Regensburg, Feuchtinger & Gleichauf.** Partitur 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Kurz, leicht und wirkungsvoll.

Zimmermann, Op. 23b, c, d. 6 deutsche Weihnachtslieder. **Regensburg, Feuchtinger & Gleichauf.** Partitur 60 ₰, von 10 Exemplaren ab 30 ₰.

Der Komponist bietet hier 6 anspruchslose deutsche Weihnachtslieder in dreifacher Bearbeitung: 1) für Sopran, Alt und eine mittlere Männerstimme (Op. 23b); 2) für 4st. Männerchöre (Op. 23c); 3) für 3st. Frauen- oder Kinderchor (Op. 23d). Für einfache, besonders ländliche Verhältnisse recht geeignet.

Frey, Martin, Op. 33, Sechs neue Weihnachtslieder. **Leipzig, Karl Merseburger.** Partitur 1 ℳ.

Schade, daß die für Gesang und Klavier recht hübsch gesetzten sechs „Weihnachtslieder" nichts wissen von der Poesie des „Christkindleins", sondern nur vom frostigen „Weihnachtsmann", vom „Sunnwendmann", vom „Knecht Rupprecht" usw. K. W.

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Regensburg. Das Fest der heiligen Cäcilia konnte dieses Jahr in der Cäcilienkirche zum ersten Male besonders feierlich begangen werden, da die Kirchenmusikschule bereits am 17. Oktober ihr Wintersemester begonnen hatte. Se. Exzellenz, der H. H. Bischof Dr. Antonius von Henle hielt den Festgottesdienst, dessen musikalischen Teil der Chor der Kirchenmusikschule besorgte; in der Festpredigt — die wir unseren Lesern in diesem Hefte Seite 241 ff. zum Abdruck bringen — legte der H. P. Prior des Augustinerklosters bei St. Cäcilia den zahlreich versammelten Gläubigen die hohe Bedeutung des Tages in warmen Worten dar. Nach dem Gottesdienste stattete Se. Exzellenz der Kirchenmusikschule einen längeren Besuch ab, bei welchem er zu den Herren Eleven von der klassischen Schönheit und der treuen Pflege des sog. Palestrina-Stiles sprach, dem kostbaren Erbe des Regensburger Domchors und der Kirchenmusikschule — goldene Worte des kunstsinnigen Kirchenfürsten, die am besten das Andenken an den großen Restaurator der altklassischen Polyphonie, Dr. Karl Proske, dessen 50. Todestag wir am 20. Dezember begehen, ehren und unvergeßlich machen.

Weiters liegen zur Feier des Cäcilienfestes eine Reihe von Programmen vor, die fast alle von tüchtigem Können und regem Eifer der einzelnen Vereine zeugen; leider ist es der Redaktion nicht möglich, sie auch nur auszugsweise zum Abdruck zu bringen. Sein 25jähriges Jubiläum feierte der Cäcilienverein Sursee, der in Herrn Musikdirektor Jos. Frey einen zielbewußten Führer hat. *Omnia bona faustaque!*

Die musikalische Welt steht gegenwärtig unter dem Zeichen „Franz Liszt". In **Leipzig** brachte am 23. Oktober Dr. G. Göhler als Dirigent der „Musikalischen Gesellschaft" den 13. Psalm für Tenorsolo, Chor und Orchester zur Aufführung in der starkbesuchten Alberthalle. Solist: Jean Buysson, Kgl. Bayr. Hofopernsänger. Desgleichen das Klavierkonzert Nr. 1 *Es*-dur und eine „Faustsymphonie".

Das „Gewandhaus" führte auf unter Leitung von Prof. Artur Nikisch die Glocken des Straßburger Münsters — eine Jugendarbeit von Liszt, den „23. Psalm" (Solist: Kammersänger Senius) und die „Prometheus-Musik" für Soli, Chor und Orchester. In zwei Tagen ist der ungekürzte „Christus" vom Riedelverein in Aussicht gestellt. Wir kommen auf diese Aufführungen noch in einer kritischen Nachschrift zurück.

Das Musikleben Leipzigs hat im plötzlichen Heimgange von Prof. Artur Smolian einen herben Verlust erlitten. Er galt seiner allgemeinen und musikalischen Bildung nach als einer der besten Musikkenner. Er war mit Liszt persönlich befreundet und hatte kurz vor seinem Tode einen fesselnden Vortrag gehalten — nebst Erläuterungen am Klavier — über Liszt, den man lieben müsse, wo man ihm begegne. Niemand ahnte, wie bald dieser Liszt-Verehrer ins Jenseits abberufen werden sollte. Wir persönlich verlieren an ihm einen überaus anregenden Freund. Seine Vorurteilslosigkeit bleibe uns ein leuchtendes Vorbild. H. L.

In Regensburg hielt der bekannte Musikästhetiker Prof. Dr. Artur Seidl im „Kaufmännischen Verein" einen Vortrag über „Liszt als Mensch und Künstler" und gab zugleich eine Einführung in das Oratorium „Die heilige Elisabeth", das am 28. November der Musikverein unter Mitwirkung des Damengesangvereins und des Liederkranzes zur Aufführung bringen wird.

Aus **Covington** (Amerika) erhält die Redaktion Nachricht von einer ausgezeichneten Aufführung von Palestrinas 6stimmiger Messe *„Tu es Petrus"* (Edition Quadflieg), unter der künstlerischen Leitung von Rev. Heinrich Tappert in der Muttergotteskirche; „weihevollere, klangschönere, großartigere und bis zum begeistertsten Ausdruck steigende Kirchenmusik hat man wohl selten, vielleicht in hiesigen Kirchen nie gehört," so urteilt z. B. — neben akatholischen Blättern — das „Cincinnati Volksblatt". Unsern herzlichsten Glückwunsch dem nimmermüden Rektor der Muttergotteskirche und seinem begeisterten Chor!

In **Köln** tagte am 27. September die 18. Generalversammlung des Allgemeinen Organistenvereins, welche einstimmig folgende Resolution faßte:

„Die 18. G.-V. nimmt mit Freuden Kenntnis von den Anerkennungen und Aufbesserungen, wie sie einzelnen Organisten zuteil geworden; sie möchte eine angemessene Besser- und Sicherstellung der katholischen Organisten überall da, wo die Möglichkeit dazu besteht und das Erforderliche noch nicht geschah, sehr warm befürworten.

Die G.-V. spricht gleichzeitig den Abgeordneten des Reichstages, die für eine staatliche Pensionsversicherung der Privatbeamten eingetreten sind, sowie dem Hauptausschuß für seine aufopfernde Tätigkeit im Dienste der Privatangestellten den wärmsten Dank aus und gibt der Erwartung lebhaften Ausdruck, daß der vorliegende Gesetzentwurf recht bald zum Abschlusse gebracht werde."

Die noch unerledigten Anfragen etc. werden in der „Redaktionsstube" des neuen 45. Jahrgangs beantwortet werden.

Digitized by Google

Abonnements-Einladung

auf den 45. Jahrgang der Musica sacra

Zahlreiche Zuschriften und die steigende Abonnentenzahl haben Redaktion und Verlag zu der angenehmen Überzeugung geführt, daß sie mit dem nun abgelaufenen 44. Jahrgang der *Musica sacra* den Wünschen der Leser im großen und ganzen gerecht geworden sind. Diese wohlwollende Anerkennung soll ein neuer Ansporn sein für die weitere Ausgestaltung der Zeitschrift, die bestrebt sein wird, auch im 45. Jahrgang „treu und frei" ihr Programm zu erfüllen.

Übertrifft der abgeschlossene Jahrgang seine Vorgänger allein schon an äußerem Umfang um fast 100 Seiten, so scheut der Verlag auch in Zukunft kein Opfer und hat sich entschlossen, den verehrlichen Abonnenten des 45. Jahrgangs als besondere **Gratisgabe** das gewiß für jeden Kirchenmusiker praktische und willkommene **VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik"** zu übermachen:

Grundlinien der Liturgik

Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit

von

Dr. Otto Drinkwelder S. J.,

welches bogenweise jedem einzelnen Hefte beigelegt werden wird. Ein größeres und vorteilhafteres Entgegenkommen kann der Verlag bei dem ohnehin niedrigen Abonnementspreis von 3 ℳ für jährlich zwölf Hefte wohl kaum mehr bieten und gibt er sich deshalb der angenehmen Hoffnung hin, daß nicht nur die bisherigen Leser ihrer *„Musica sacra"* treu bleiben, sondern daß jeder derselben noch ein paar neue Abonnenten gewinnen möge. Bestellkarte liegt bei.

Den verehrlichen Lesern aber wünschen recht

Gnadenreiche Weihnachten

Redaktion und Verlag der Musica sacra

Digitized by Google

Inhaltsübersicht

des 44. Jahrgangs 1911 der Musica sacra.

I. Abhandlungen, Aufsätze etc.

Neue Ziele — neue Arbeit. (Univ.-Prof. Dr. P. Wagner.) S. 1. — Der mehrstimmige kirchliche Gesang: 1. Die klassische Polyphonie. 2. Der moderne Stil. (Kanonikus P. Griesbacher.) S. 6, 17. — Korreferat zu Griesbacher: Der mehrstimmige kirchliche Gesang. (Direktor Dr. Karl Weinmann.) S. 21. — Heilige Musik! (P. Joseph Weidinger S. J.) S. 33. — Der Weg zur klassischen Polyphonie. (Prof. Karl Kindsmüller.) S. 36. — Über Bildung der Frauenstimme für den Kirchenchor (Direktor Dr. Hugo Löbmann.) S. 39. — Panrhythmie. (P. Griesbacher.) S. 57. — Das „Dona nobis pacem" nach dem dritten Agnus Dei. (Dr. Otto Drinkwelder S. J.) S. 77. — Pius X. und die Kirchenmusik. (Direktor Edgar Tinel, übersetzt von M. Wittwer.) S. 59, 81. — Der Kirchenmusiker, ein Künstler. (K. Seminarlehrer Alfred Gebauer.) S. 84. — Die Messe op. 172b von Joseph Rheinberger für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel. (Domorganist Joseph Renner jun.) S. 97. — Die kirchenmusikalische Sektion auf dem IV. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in London. (K. Weinmann.) S. 113. — Vaticana oder Medicaea? (P. Wagner.) S. 114. — Zur gregorianischen Rhythmik. (Prof. H. Bewerunge.) S. 130. — Die rhythmische Überlieferung des gregorianischen Chorals in den St. Galler und Metzer Handschriften (Dom A. Mocquereau O. S. B., übersetzt von L. Bonvin S. J.) S. 136. — Griesbachers fünfstimmige Missa in honorem S. Caroli Borromæi, op. 95. (Christ. Kagerer.) S. 142. — Die Wissenschaftliche Kommission des Allgemeinen Cäcilienvereins. (K. Weinmann.) S. 149. — Die Internationale Musikgesellschaft (Univ.-Prof. Dr. Johannes Wolf.) S. 153. — Gedanken zur „Ästhetik der Kirchenmusik." (Münsterchordirektor J. Scheel.) S. 160. — Folgerungen aus der Chromatik des Chorals im ersten christlichen Jahrtausend. (Dr. Joseph Gmelch.) S. 169. — Das deutsche Kirchenlied. (Rektor J. Quadflieg.) S. 171. — Abbate Fortunato Santini und seine Bibliothek. (Max Paul Killing.) S. 183. — Antik-griechische Vorbilder christlicher Kultgesänge. (P. Coelestin Vivell O. S. B.) S. 193. — Rhythmus der Choralmelodie „Ave, maris stella." (P. Ludwig Bonvin S. J.) S. 223. — Palestrinas Missa Papæ Marcelli und ihre Ausgaben. (K. Weinmann.) S. 225. — Für das deutsche Kirchenlied. (H. Löbmann.) S. 232.

II. Liturgisches

Die Messe des Epiphanie-Festes. S. 8. — 1. Die Fastenzeit. 2. Die Messe am Feste Mariä Verkündigung. S. 47. — Die Messe am Palmsonntag. S. 66. — Die Messe am Schutzfeste des heiligen Joseph (3. Sonntag nach Ostern). S. 89. — Die Messe am heiligen Fronleichnamsfeste. S. 101. — Die Messe am Skapulier-Feste (16. Juli). S. 121. — Die Messe am Feste der Verklärung Christi (6. Aug.). S. 141. — Die Messe „Rorate". S. 214. — Die Messe am 3. Adventsonntag. S. 236. (Sämtliche Aufsätze von P. A. Weiß S. D. S.)

III. Verschiedenes

Das Harmonium. (Prof. Dr. Oskar Bie.) S. 10. — Der 37. Kursus der Kirchenmusikschule Regensburg. S. 27. — Die Orgelbegleitungen zum Graduale Romanum der Editio Vaticana. (Von K. Weinmann.) S. 50. — Musikalische Gedankenspäne. S. 52. — Joseph Auer †. (K. Seminardirektor Georg Bloeßner.) S. 61. — Aus Franz Liszts Briefen. S. 67. — Meine Methode der Kunststimme. (Von Prof. E. Feuchtinger.) S. 71. — Joseph Pilland †. (Dr. Joseph Gmelch.) S. 90. — Programm der Kirchenmusikschule Regensburg. S. 103. — Zwei Dekrete der Ritenkongregation über die sogenannten „rhythmischen" Choralausgaben. S. 118. — Etwas für stille Musikfreunde. S. 123. — XX. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Innsbruck vom 24.—27. Juli. S. 129. — Neuester Erlaß der Ritenkongregation über das Orgelspiel. S. 140. — Franz Liszt an Franz Witt. S. 148. — Ein interessantes Dokument. S. 152. — Schlußfeier der Kirchenmusikschule Regensburg. S. 156. —

Digitized by Google

Nachklänge zur XX. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins in Innsbruck. (H. Löbmann.) S. 179. — Plauderei über die rhythmischen Zeichen und ihren Nutzen (Dom A. Mocquereau, übersetzt von E. F. Wellesz.) S. 195. — Nachklänge zur XX. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins in Innsbruck. S. 208. — Wer ist musikalisch? S. 213. — Zu Franz Liszts 100. Geburtstag (T. K.) S. 216. — Eine Liszt-Rundfrage. S. 218. — Liszt-Anekdoten. S. 220. — G. V. Weber †. S. 221. — Ein Brief P. A. Kienles an R. Schlecht über Choralbegleitung. (J. Gmelch.) S. 237. — Zehn goldene Regeln für Chordirigenten. (A. Gebauer.) S. 238. — Festpredigt auf den Tag der heiligen Cäcilia. (P. M. Märkl O. S. Aug.) S. 241. — Richard Wagners Selbstbiographie. (Dr. Victor Lederer.) S. 246.

IV. Aus der Praxis

Über mehrstimmige Vertonung der Wechselgesänge der Messe. (Ludw. Bonvin S. J.) S. 9. — Nochmals „die mehrstimmigen Wechselgesänge der Messe". (P. A. Weiß, S. D. S.) S. 23. — Das Credo. (H. S.) S. 68. — Zur Credofrage. (P. Friedr. Schefold O. C.) S. 103. — Das Credo und anderes. (A. A. K.) S. 122. — Das Credo auf der Anklagebank. (A. M.) S. 158. — Das Haupthindernis der Kirchenmusik. (Jos. Adler.) S. 245/8

V. Gedichte

Die Musik. S. 34. — Der Komponist. (J. Laute.) S. 49. — Das Lied der Kinder. (J. Laute.) S. 62. — Kreuz Christi. (Karl Proske.) S. 62. — Zum ersten Mai. (W. von Born.) S. 83. — Ein Priesterherz. S. 102. — Die schlummernden Weisen (M. Herbert.) S. 182. — Festgruß für Cäcilienvereins-Versammlungen. S. 243. — Weihnacht. (M. Herbert.) S. 247. — Die Wundernacht. (J. G. Weber.) S. 247.

Hiezu noch in den einzelnen Heften:

Musikalische Rundschau. — Besprechungen. — Aus der Redaktionsstube.

Bestellzettel des 45. Jahrganges der Musica sacra

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrgang 1912

Begründet von **Dr. F. X. Witt,** herausgegeben von

Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

Regensburg und Rom
Druck und Verlag von Friedrich Pustet
New York und Cincinnati: Fr. Pustet & Co.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt

des 45. Jahrgangs 1912 der Musica sacra

Seite

I. Abhandlungen, Aufsätze etc.

Bäumker, Dr. Wilhelm, Rurich:
Das katholische deutsche Kirchenlied im 19. Jahrhundert 11
Bonvin, Ludwig S. J., Buffalo (N. Y.):
Vervollständigter Text eines Hucbaldschen Dokumentes 54
— — Über die „gemischten" Kirchenchöre 254
Funcke, Peter, Steinheim:
Geschichte des kathol. deutschen Kirchenliedes 217, 244, 266
Gastoué, Dr. Amédée, Paris:
Die Kirchenmusik in Frankreich 1901–1911 5
Gebauer, Alfred, Danzig:
Welche Eigenschaften soll ein Chordirigent besitzen? 62
Habets, Peter O. M. I., Winnepeg (Canada):
Inwieweit muß der Priester sich im Hochamt nach den Sängern richten? . . . 64
Höfer, Franz, Regensburg:
Mitterers Jubiläums-Festmesse Op. 98 . 38
Hohn, Wilhelm, Bad Homburg:
Zum Kapitel „Doppelter Kontrapunkt" . 21
— — Vittorias Missa „O quam gloriosum est regnum" 81
Kralik, Dr. Richard v., Wien:
Instrumentalmusik beim Gottesdienste . 240
Löbmann, Dr. Hugo, Leipzig:
Mahlers VIII. Symphonie 95
— — Bel-Canto des Wortes 159
— — Ein lehrreiches Konzert! 207
— — Die musikalische Feier der Leipziger Thomasschule anläßlich des Jubiläums ihres 700jährigen Bestehens 270
Tresch, Joh. B., Neumarkt i. O.:
Die Schule als Kirchenchor 130
Weidinger, P. Joseph S. J., Prag:
Heilige Musik! (Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik) 110, 134, 154, 191
Weinmann, Dr. Karl, Regensburg:
Die Neapolitanische Komponistenschule 222
Weiß, P. A., S. D. S., Jägerndorf:
Die Gesangsteile der Messe in ihrer Geschichte und liturgischen Bedeutung 57, 85

Seite

II. Choral

1. Aufsätze

David, P. Lucien O. S. B., Rom:
Der Introitus des ersten Adventsonntages 261
Gmelch, Dr. Joseph, Eichstätt:
Eine Choralinstruktion aus dem 18. Jahrhundert 107
Johner, P. Dominikus O. S. B., Beuron:
Altgriechische Motive im Choral . . . 2
— — Der Introitus am Aschermittwoch und in der Messe Pro remissione peccatorum 25
— — Der Introitus „Nos autem" in der Karwoche und an den Festen des hl. Kreuzes 50
— — Das Ostergraduale „Haec dies" . . 74
— — Die Tonart des Ostergraduale „Haec dies" 105
— — Die Meßgesänge am Feste des heiligen Johannes des Täufers 125, 149
— — Zum vorgregorianischen Alleluja . . 189
— — Das Offertorium am Rosenkranzfeste 213
— — Die Communio am Rosenkranzfeste . 237
Möhler, Dr. A., Steinhausen:
Über Choralbegleitung 29

2. Diskussionen

Bewerunge, Heinrich, Maynooth (Irland):
Nochmals das Quilisma 90
Bonvin, Ludwig S. J., Buffalo (N. Y.):
War der Strophicus das Zeichen für die Tonlänge? (Mit Erwiderung von P. Vivell) 167
— — Handelt das 15. Kapitel des Micrologus Guidonis von der mehrstimmigen Mensuralmusik? (Mit Erwiderung von P. Vivell) 170
Breitenbach, F. J., Luzern:
Choral und Chroma 249
Frei, Joseph, Sursee:
Choral und Chroma 249, 280
Griesbacher, Peter, Regensburg:
Choral und Chroma 200, 277
Vivell, P. Coelestin O. S. B., Seckau:
Das Quilisma 33
— — Zum letztenmal das Quilisma . . . 165

Digitized by Google

III. Orgel

Seite

Dillmann, Alexander:
Ein Orgelspiel (Novelle) 96
Orgelpreise, Über 93
Orgelregistrierapparat, Ein 65
Orgelwerke, Die bedeutendsten der Welt 19
Petzelt, Joseph, Paderborn:
Eugenius Casparinis Orgelwerk zu Görlitz 194
Renner, Joseph, Regensburg:
Kurzer Führer durch die Orgel-Literatur 227
Ries, Georg, Trautskirchen:
Orgeldienst und Volksschullehrer . . . 172
Steinmeyer, G. F., Öttingen:
Über modernen Orgelbau 161

IV. Biographisches

Bonvin, Ludwig S. J., Buffalo (N. Y.):
P. Anton Dechevrens S. J. † 117
Des Enffans d'Avernas, P. Fr. S. J., Feldkirch:
Wunibald Briem † 122
Riegl Anton, Linz a. D.:
Pastorale: Sängers letzte Weihnacht (Ludwig Muckenthaler †) 43
Weinmann, Dr. Karl, Regensburg:
Dem Andenken F. X. Witts 273

V. Verschiedenes

Abonnements-Einladung 288
Ambrosianische Melodien 61, 239
Aphorismen 37
Behr, Alois, Seeshaupt:
Predigt bei der 20. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins Augsburg 196
Rhaban:
Phantasie: Warum in Haydns Symphonien keine Posaunen blasen 67
Ries, Georg:
Kirchenmusik und Volksschullehrer . . 140

Seite

Tresch, Joh. B., Neumarkt i. O.:
Eine notwendige Sorge 181
Weinmann, Dr. Karl, Regensburg:
Der 39. Kursus der Kirchenmusikschule Regensburg 256
Wo wird die *Musica sacra* gelesen? . 286

VI. Gedichte

A. H.:
Memento mori! 28
— — Ostern 73
Esser, Fritz S. J.:
Mariä Verkündigung 56
Herbert, M.:
David 18
Karsamstag 80
Kiehne, Hermann:
Weihnachten 276
Rodenberg, Julius von:
An Joseph Haydn 69
Scherer, Dr. W., Regensburg:
Musica sacra — aeterna 4
— — Der heiligen Musik Quelle 133
Tafrathshofer, J. B.:
An Maria, die Rosenkranzkönigin . . 216
Weber, J. Chr., Innsbruck:
Zur Jahreswende 1
Am Ölberg 97
Erwartung 144
Im Hochamt 153

Hiezu noch in den einzelnen Heften:

Musikalische Rundschau. — Besprechungen. — Aus der Redaktionsstube.

Als Gratisbeilage brachte der 45. Jahrgang: Dr. Otto Drinkwelder, Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit. (VIII. Bändchen der Sammlung Kirchenmusik.)

Bestellzettel des 46. Jahrganges der Musica sacra

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrg. ∴ **1912** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

1. Heft
Januar

1912

Zur Jahreswende

Es neigt der große Chorregent
Die leicht bewegte Hand,
Des Chores letzter Hauch verhallt
Am fernen Weltenstrand.
Das Opus ist zu Ende nun.
Der tausendfache Preisgesang,
Die Jahressymphonie, verklang.
Die Sänger alle ruh'n.

Doch rasch! Die Pause zählt nicht lang,
Drei Takte braucht es nur.
Ein neues Jubellied beginnt
Beim zwölften Schlag der Uhr.
Zum neuen Sphärensang das Heer
Der Sterne schon geordnet ist.
Es steht der Wind, der Harfenist,
Schon über Wald und Meer.

Und sieh'! Unendlich edler noch
Als Lüfte, Wald und Meer,
Von hohen Meistern drängt es sich
Zum Dienste freudig her.
Sie eilen und sie ordnen sich.
Den die Natur bloß unbewußt,
Den wollen sie aus tiefster Brust
Lobpreisen königlich.

Glück auf, zum neuen Gotteslied
Du fromme Sängerschar!
Es perle hin dein Hochgesang
Wie ein Kristall so klar,
Und wie ein Engeltraum, so rein.
Auch sturmgewaltig, riesenhaft,
Durchbraust von edler Leidenschaft
Soll deine Stimme sein.

Vom Turme dröhnt der zwölfte Schlag.
Nun stürme, Riesenchor!
Und wie auf Adlersflügeln steigt
Der neue Sang empor.
So schwebe hin, wo überglüht
Von Andacht kniet der Engel Schar,
Unsterblich auch im neuen Jahr,
Du schönes Kirchenlied.

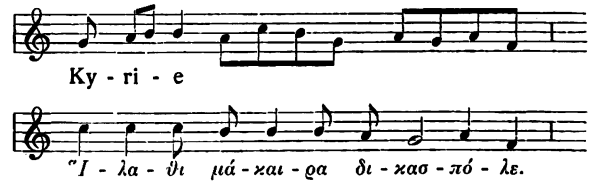
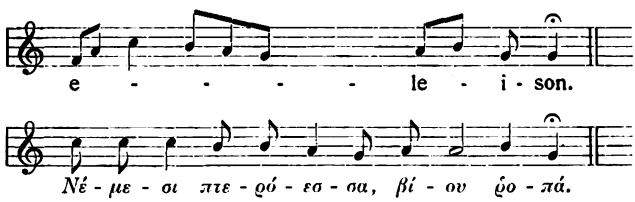
Innsbruck — J. Chr. Weber

Digitized by Google

Altgriechische Motive im Choral

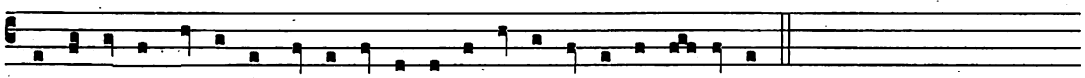
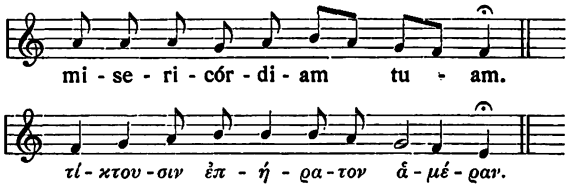
Von P. Dominikus Johner O. S. B.-Beuron

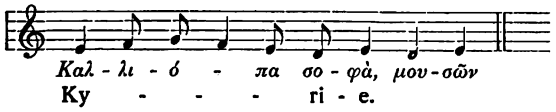
Im Novemberheft der *Musica sacra* 1911 hat mein Mitbruder P. Cölestin Vivell O. S. B. mehrere Melodien zusammengestellt, welche auf eine Verwandtschaft der christlichen Kultgesänge mit der antikgriechischen Musik schließen lassen, sei es, daß die liturgischen Gesänge „direkt den antiken Melodien entlehnt wurden, sei es, daß beide aus einer gemeinsamen Modalität oder aus demselben Tonempfinden hervorgingen". Im folgenden möchten wir noch einige Parallelen anreihen, die — wenigstens unseres Wissens — sich bisher der Beachtung entzogen haben.

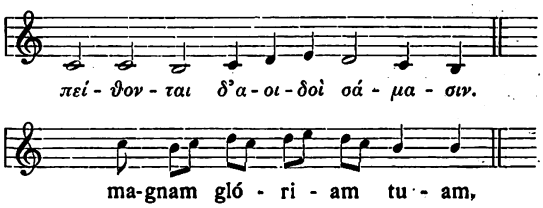
a) Das erste *Kyrie eleison* aus der sechsten Messe der *Editio Vaticana,* das sich handschriftlich bis ins 10. Jahrhundert hinauf verfolgen läßt, weist auffallende Ähnlichkeit auf mit Vers 14 und 15 des von Mesomédes um 140 nach Christus komponierten Hymnus an Nemesis. Der Hymnus ist wiedergegeben von Jan, *Mus. script. graec.* S. 469 ff., Bellermann, Hymnen S. 55, Gevaert, *Mélopée antique* S. 43—45, Kralik, Altgriechische Musik S. 41—44.

Die Kadenz *c h a g a f* findet sich auch in dem Seikilos-Lied,[1]) das auf einen Grabstein eingemeißelt im Jahre 1883 in der Nähe von Tralles in Kleinasien aufgefunden wurde. Das Lied soll dem 1. Jahrhundert nach Christus angehören, also älter sein als die Komposition des Mesomedes. Letztere hat jedoch deshalb für uns größere Bedeutung, weil unmittelbar nach dem 14. Vers eine Melodie sich findet, die sich vollkommen mit derjenigen des *eleison* in unserem *Kyrie* deckt. Nur bringt das *eleison* eine wenn auch wohltuende, so doch nebensächliche Überleitung von *f* zu *c* durch *f a,* die bei der Transposition der Melodie beim ersten der drei letzten *Kyrie* in die Quarte auch weggeblieben ist.

Der Schluß *a h g* findet sich schon am Ende des zweiten Verses dieses Hymnus. Diese Parallele bietet um so mehr Interesse, als der aus Kyrene stammende Bischof Synesius von Ptolemais (Bischof seit 410) in einem Brief an seinen Bruder drei Verse dieses Hymnus zitiert und ausdrücklich bemerkt: „Es handelt sich hier um die Nemesis, auf die wir zur Lyra singen." (Migne P. Graeci 66, 1464.) Demnach war die Melodie am Anfang des 5. Jahrhunderts noch im Gebrauch. Auch in der von Eusebius, Bischof von Cäsarea in Palästina verfaßten, vom heiligen Hieronymus übersetzten und vom Jahre 329—449 fortgeführten Chronik wird für das Jahr 146 n. Chr. der *musicus poëta,* der Dichterkomponist Mesomedes erwähnt (Migne P. Lat. 27, 623).

[1]) Auch der dritte Vers dieses Hymnus mit der Melodie *g d, d c h c d* nimmt sich wie eine Anleihe aus dem Seikilos-Lied aus, so daß die Vermutung wohl nicht zu gewagt ist, Mesomedes habe dasselbe gekannt. Die Ähnlichkeit mit dem *Hosanna filio David* vom Palmsonntag, auf welche Möhler schon 1898 in seiner Schrift „Die griechische, griechisch-römische . . . Musik" S. 57 hingewiesen, wird durch das *c* zwischen *d* und *h*, das im Seikilos-Lied fehlt, noch klarer.

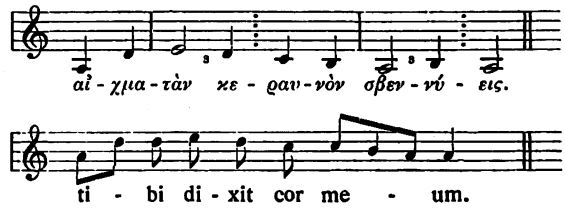
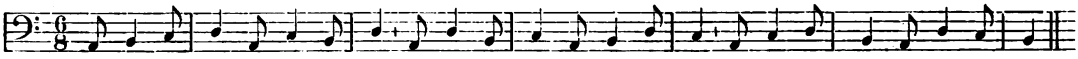
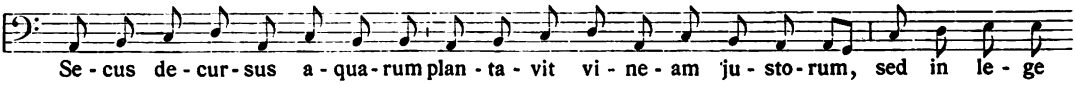
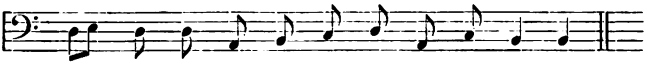
Digitized by Google

Da die Komposition des Mesomedes fast ganz syllabisch ist und jeder Silbe fast nur eine Note gibt, so entbehrt es wohl nicht des Interesses, auch die *Kyrie*-Melodie in der syllabischen Fassung zum Vergleich heranzuziehen, wie sie in dem *Kyrie*-Tropus vorliegt, den das *Graduale Salisburiense* (13. Jahrhundert) im Anhang 2 ÷|÷ uns gibt. Nur schade, daß der Tropus die Melodie am Ende des *eleison* so sehr beschwert hat entgegen der älteren von der Vatikana gegebenen Lesart.

b) Eine Stelle aus einem andern Hymnus des Mesomedes an Helios (vgl. v. Jan *mus. scr. gr.* 463 ff., Gevaert, *Mélopée ant.* S. 39, System 10, Gietmann, Musik-Ästhetik S. 91, System 3, Kralik, Altgriech. Musik S. 39, System 4) erinnert an die Kadenz *E* des vierten Psalmtones, wie sie jetzt durch den offiziellen *Cantorinus* festgelegt ist und schon im *Graduale Vaticanum* für den Psalmvers der dritten *Asperges*-Melodie sich notiert vorfindet. Man wird vielleicht mancherorts bedauern, daß die bisher gebräuchliche Kadenz *a ch ag e* mit ihrem Wohlklang jetzt in den Hintergrund treten muß; es ist aber nicht zu leugnen, daß die jetzt vorgeschriebene Kadenz dem Wesen der vierten Tonart viel mehr entspricht.

Mit dieser Kadenz schließt in dem Mesomedischen Hymnus die zweite Strophe ab, was vorzüglich zu unserer Psalmkadenz paßt.

Auch folgende Stelle aus desselben Komponisten Hymne an die Muse (s. Gevaert *l. c.* S. 42, System 4, Möhler, Gesch. I S. 16, Kralik *l. c.* S. 37—38) darf wohl zum Vergleich mit dem ersten *Kyrie* der dritten Messe der Vatikana herangezogen werden.

c) Die erste pythische Sieges-Ode des Pindar führt uns in das Jahr 470 v. Chr. hinauf. Man wird es erklärlich finden, wenn das Fehlen des Originals und das Verschwinden des Kodex der St. Salvatorsbibliothek in Messina, der dem verdienten Jesuiten Athanasius Kircher als eine der Quellen für seine 1561 erschienene *Musurgia universalis* (I, 542) gedient hatte, Zweifel über die Echtheit der Komposition hervorgerufen haben. Indessen tritt sogar der um die antike Philologie und insbesondere um die Pindarforschung hochverdiente Philologe August Böckh (Pindarausgabe 1811—22) für die Echtheit ein. — König Hieron von Syrakus soll zur Feier seines Wagensieges in den pythischen Spielen die Ode bestellt haben.

Zwei Stellen dieser Ode verdienen unsere Beachtung.[1]) Die eine gestattet eine Annäherung an eine im *Gloria, Sanctus* und *Agnus* (sämtliche Stücke sind nachweisbar seit dem 10. Jahrhundert) der Ostermesse (Nr. 1 der Vatikana) häufig verwendete Melodie, die andere an einen Passus aus dem Introitus *Exaudi Domine* vom Sonntag nach Christi Himmelfahrt.

[1]) Die Melodie ist wiedergegeben bei Gevaert *l. c.* S. 48, System 3 und S. 49, System 2, Möhler, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik I S. 15, Kralik *l. c.* S. 23—24.

Digitized by Google

Möhler (Die griechische, griechisch-römische und altchristlich-lateinische Musik S. 54) macht bei dieser Ode auf den ausgesprochen tetrachordischen Aufbau aufmerksam. Auch hier tritt das Tetrachord *e d c h* deutlich in die Erscheinung.

d) Westphal führt in seinem Werk „Griechische Harmonik und Melopoeie" 3. Aufl. S. 219 noch folgende altgriechische Melodie auf, über deren Ursprung und Geschichte ich leider nichts näheres ermitteln konnte.

Wir möchten derselben folgende der vierten Tonart angehörende Antiphon aus der Matutin des *Commune Martyrum* (erste Antiphon der ersten Nokturn) nach der Lesart des aus dem 12. Jahrhundert stammenden *Antiphonale Monasticum* von Lucca *(Paléographie mus.* IX 513) gegenüberstellen mit Transposition der Melodie in die Unterquarte:

Wohl sind diese Parallelen nicht sehr zahlreich, auch wenn wir die in der *Musica sacra* 1911, 193—194 zusammengestellten dazu rechnen. Indessen ist ihre Zahl doch überraschend mit Rücksicht auf das spärliche Quellenmaterial, das für die antikgriechische Musik uns zur Verfügung steht. So dürften diese Parallelen doch einiges Licht in die immer noch dunkle Urgeschichte des Chorals bringen.

Musica sacra – aeterna

„Sieg" rufend stieg das neue Jahr hernieder
Und stieß mit Macht an den Koloß der Zeit:
Und was ihn schmückte, ward dem Tod geweiht;
Zusammenstürzten seine morschen Glieder —.
Verronnen ist der Tage Lust und Leid.
Wie oft erhob der Aar sein stolz Gefieder,
Bis er dem Schützen sank zu Füßen nieder;
Fern rauscht die Woge der Vergänglichkeit.
Doch rollen nicht die Welten ihre Bahn
Nach festbestimmten göttlichen Gesetzen?
Steht nicht der Fels des Glaubens in den Wellen,
Den nimmer kann der Hölle Trug verletzen?
Und keine Erdenmacht wird je zerschellen
Der Liebe Werke, die in Gott getan.

Gleichwohl, es kommt die Stunde, wo sich lösen
Die niebesiegten Schranken der Natur,
Zusammenbricht der Schöpfung Riesenspur,
In Nacht versinkt der Erde Traum und Wesen;
Wo dann der Richter auf der Wolken Flur
Rings um sich schart die Guten und die Bösen;
Wo frei auf jedem Antlitz ist zu lesen,
Ob himmlisch war das Tun, ob erdhaft nur.
Dann wird auch jede falsche Kunst vergeh'n.
Doch du, du Heilige, dem Licht entstammt,
Du hehrer Gruß aus reinen Himmelshöh'n;
Du wirst im Siegeskranze wieder ziehen
Zu Gottes Thron, von Liebesglut entflammt;
Nie werden schweigen Deine Harmonien!

Regensburg W. Scherer

Digitized by Google

Die Kirchenmusik in Frankreich 1901—1911[1]

Von A. Gastoué, Konsultor der päpstlichen Choralkommission, Professor an der katholischen Universität und *„Schola cantorum"* zu Paris

Das letzte Jahrzehnt bildete für die Kirchenmusik in Frankreich einen der interessantesten Zeitabschnitte.

Vor zwanzig Jahren noch war dort die Kirchenmusik — Choral und Polyphonie — mit wenigen Ausnahmen in argem Verfall. Nur mühsam erstand und entwickelte sich durch die Lehren und das Beispiel Guilmants, Cäsar Francks und Widors eine Orgelschule, einerseits gestützt auf das unsterbliche Genie eines J. S. Bach und auf die berühmten französischen Organisten des XVI. und XVII. Jahrhunderts, seine Vorläufer und nicht selten seine Muster (dies war das Charakteristische der Lehre Guilmants) — anderseits auf die aus den Werken Beethovens hervorgegangene zyklische Entwicklung (Kennzeichen der Schule Francks und Widors).

Da begann es zu dämmern.

Einer der jüngsten Schüler Francks (letzterer starb am 8. Nov. 1890), Ch. Bordes, wird Kapellmeister an der Kirche St. Gervais zu Paris und beginnt im Jahre 1891 dem Volke die Meisterwerke des von den Benediktinern restaurierten gregorianischen Chorals, sowie des „a cappella"-Stiles vorzuführen in einer Reihe von herrlichen, öffentlichen Veranstaltungen und Konzerten.

1891—1901! Dieses erste Dezennium in der Restauration der heiligen Musik in Frankreich ist ein Zeitraum unaufhörlicher Arbeit.

Um Bordes und dessen Bemühungen gruppierten sich alle — es waren größtenteils Weltliche, welche sich um die edle Sache interessierten und dieselbe durch Rat und Tat unterstützten. Es gab gegen mancherlei zu kämpfen, z. B. gegen Routine, gegen Hinterhalte, ja selbst gegen die Böswilligkeit vieler kirchlichen Behörden! Kurz, es war die Periode der heldenmäßigen Einweihung in die große und heilige Kunst.

1901—1911! Diese Zeit ist zwar noch nicht der Sieg, aber doch die Vorbereitung dazu; es ist die Zeit, wo in hellem Lichte die schwere und oft geheime Arbeit der zehn vorigen Jahre aufblüht. Zwar fehlen dabei weder Kämpfe noch traurige Erlebnisse, wie wir später sehen werden; je mehr aber das Bestreben zur Hebung der Kirchenmusik zunimmt, um so mehr entwickelt es Selbstbewußtsein und erwirbt sich durch die persönlichen Ermutigungen Sr. Heiligkeit Pius X.[2]) eine hinfort unbestrittene Macht. Die Geschichte dieser letzten zehn Jahre ist in folgenden zwei Tatsachen eingefaßt: zunächst die Übersiedelung der *„Schola"* in ihre heutigen Räumlichkeiten — wodurch der Anfang ihres Höhepunktes bestimmt wird —, dann der Pariser Kongreß für liturgischen Gesang und Kirchenmusik, durch welchen endlich den hartnäckigsten Widersachern die Augen geöffnet wurden.

* * *

Zu Anfang dieser Dezenniumsgeschichte erwähnte ich bereits den Namen der *„Schola"*. Dieselbe war allerdings nicht die einzige Triebfeder der liturgisch-

---

[1]) Im 44. Jahrgang 1910 der *Musica sacra*, Dezember-Heft Nr. 12 S. 150 Anm. hat die Redaktion ihren Lesern versprochen, in einem eigenen Aufsatz über die Kirchenmusik Frankreichs im letzten Jahrzehnt, „die wohl dem größten Teil des kirchenmusikalischen Deutschland unbekannt geblieben ist", zu orientieren. Mit obigem Aufsatz, den einer der berühmtesten und verdientesten Führer dieser Bewegung, Univ.-Prof. Gastoué in Paris für die *Musica sacra* geschrieben, glaubt sie nun dieses Versprechen erfüllt zu haben.

[2]) Breve des Papstes an Ch. Bordes; Brief des Kardinals Merry del Val an die *„Schola"*, ehrende Auszeichnungen usw.

Digitized by Google

musikalischen Restauration in Frankreich, aber doch bei weitem die tätigste und allgemeinste. Um Mißverständnissen vorzubeugen, muß ich etwas weiter zurückgreifen.

Als Ch. Bordes die Wiederherstellung der Kirchenmusik in der St. Gervasiuskirche schon fest bewerkstelligt hatte, sah er, daß er noch mehr tun konnte und bald befestigte er sein Unternehmen durch eine neue Gründung. Im Einverständnis mit dem berühmten Organisten Alexander Guilmant und dem großen Komponisten Vincent d'Indy plante er die Gründung einer Gesellschaft für Kirchenmusik mit dem Zwecke, die um die *„Chanteurs de St. Gervais"* enstandene Bewegung einzufassen, zu unterstützen und zu erweitern. Um den liturgischen Zweck dieser Gesellschaft noch mehr hervorzuheben, nannte man dieselbe *„Schola Cantorum"*, eine in Frankreich außer bei vereinzelten Zeremonienmeistern ganz unbekannte Benennung.

Die am 6. Juni 1894 gegründete *„Schola Cantorum"* stellte als Grundsatz folgendes *Credo* in vier Artikeln auf: 1. Rückkehr zur gregorianischen Tradition im Choralvortrag; 2. Wiederherstellung der sogenannten Palestrinamusik; 3. Schöpfung einer modernen Kirchenmusik, welche auf die liturgischen Texte und Gesetze Rücksicht nimmt. 4. Verbesserung des Repertoires der Organisten.

Bald gründete die Gesellschaft eine Rundschau für Kirchenmusik, mit dem Titel *„Tribune de St. Gervais"*, und im Jahre 1896 eine Schule des liturgischen Chorals und der heiligen Musik. Im ersten Schuljahr wurden 20 Schüler ausgebildet; im Jahre 1901 hundert und im Jahre 1911 vierhundert. Solche Zahlen sind beredt, und gegenwärtig konzentriert sich die ganze Wirksamkeit der *„Schola"* auf diese Schule.

Gleichzeitig jedoch mit dieser Erneuerungsbewegung für Kirchenmusik trat eine andere deutlich hervor. Der Sinn für die alten Meister war damals in der Pariser *Conservatoire national de musique* unbekannt, wurde aber durch die „Scholistische" Bewegung geweckt. Musiker in großer Anzahl wünschten auch diese Kunst kennen zu lernen; andererseits trieb auch die Routine des offiziellen Unterrichtes diejenigen nach der *„Schola"*, welche in letzterer die Möglichkeit erblickten, ihren schablonenmäßigen Lehrplan durch geschickte und neue pädagogische Methoden zu verbessern. So kam es, daß schon im Jahre 1901 die *„Schola"* nicht mehr ausschließlich die religiöse Kunst pflegte. Bei Beginn dieses Schuljahres wurde die *„Schola"* mit ihren hundert Schülern in das frühere Kloster der englischen Benediktiner und unter dem Namen „Höhere Musikschule" verlegt. Nunmehr bestanden zwei Abteilungen nebeneinander; eine für Kirchenmusik, die andere für allgemeinen Musikunterricht nebst Orchester und dessen verschiedene Instrumente. Jeden Monat gibt nun die *„Schola"* ein oder zwei Konzerte: abwechselnd Kirchenmusik vom gregorianischen Gesang bis zum *„Requiem"* von Mozart, dazwischen die Motetten des XVI. Jahrhunderts, die Kantaten und Bachs „Passion"; bald die alten Klassiker: *„canzone"*, Madrigale, Auszüge aus den ersten Opern usw.

So brachte die *„Schola"*, als erste in unserer Zeit, *„Orfeo"* und *„Incoronazione di Poppea"* von Monteverdi an die Öffentlichkeit. Das *„Bureau d'édition"* der *„Schola"* veröffentlicht außer alten Werken auch Kompositionen ihrer Lehrer, Schüler und Freunde in nachfolgenden Sammlungen: *„Anthologie des Maîtres primitifs"* (12 Messen und 125 Motetten, Hymnen usw.), welche vorzugsweise das Repertoire der *Chanteurs de St. Gervais"* ausmachen, das *„Répertoire moderne"* (120 Motetten oder Messen, 26 Sammlungen von Orgel- und Harmoniumstücken); der *„Chant populaire"*, alte und moderne religiöse Gesänge in der Volkssprache; die *„Concerts spirituels"* usw.

Schon zahlreiche Schüler haben die *„Schola"* verlassen, und manche unter ihnen sind Meister geworden und haben sich in der weltlichen sowie in der kirchlichen Musik einen guten Ruf erworben. In Paris und in der Provinz arbeiten sie, mehr wie 200 an der Zahl, als Kapellmeister und Organisten an der Wiederherstellung der

Digitized by Google

Kirchenmusik; in verschiedenen Städten oder Ortschaften haben sie Sängerchöre gegründet, die unter demselben Namen — „Orts"- oder „Bezirks-*Schola*" — in demselben Sinne und mit demselben Repertoire wirken wie die „*Schola*" selbst.

* * *

Neben der „*Schola*" bestehen noch andere Gesellschaften und Musikvereinigungen, welche sich nicht wenig verdient gemacht haben in der Hebung der Kirchenmusik während dieser letzten Jahre. Leider ist die älteste unter ihnen, die „*Maîtrise*" der Kathedrale zu Langres dieses Jahr eingegangen. Bis 1908 wurde dieselbe von der Regierung unterstützt, dann wurde der Regierungsbeistand aufgehoben. Schon seit 50 Jahren bemühten sich ihre Leiter, die Priester Pierre, Didier und Nikolaus Couturier (alle drei aus einer Familie), die Geschmacksrichtung ihrer zahlreichen Schüler zu veredeln und zu verfeinern. Dank dieser treuen Arbeiter erstanden manche ausgezeichnete Musiker.

Im Dome zu Moulins hielt sich Priester Chérion während einiger Zeit an ein ähnliches Programm; auch versuchte er es in der „Madeleinekirche" zu Paris durchzuführen, bald aber mußte er seine Bemühungen, gegen den hartnäckigen, schlechten Geschmack des Klerus und der Gläubigen anzukämpfen, aufgeben. Nikolaus Couturier und Chérion haben verschiedene, nicht gerade wertlose Messen und Motetten geschrieben.

Die besten Kirchenchöre aber wurden von den Kanonikern Perruchot und Moissenet gegründet bezw. geleitet. Perruchot, einer der begeistertsten und ersten Mitglieder der „*Schola*", und der hervorragendste der heutigen Kirchenmusik-Komponisten in Frankreich, ist jetzt Kapellmeister im Dome zu Monnaw. Als er noch in Paris wirkte, gründete er die „*Maîtrise*" an der St. Franz-Xavierkirche, und leitete dieselbe bis 1904; er brachte sie schnell an die Spitze aller anderen Chöre der Hauptstadt.

Dieser Chor wird heute von Herrn Drees geleitet; er zählt acht Männer und zwanzig Kinder, die jeden Sonntag und an verschiedenen Wochentagen den gregorianischen Gesang, die alte Musik, „a cappella" und die modernen Gesangsstücke in anerkennender Weise vortragen. In der Kathedrale zur Dijon hat Kanonikus René Moissenet den liturgisch-musikalischen Gottesdienst hervorragend eingerichtet. Von seinen Kollegen wird er als ein Meister unter den Chorleitern — und zwar mit Recht — anerkannt. Er ist Konsultor der päpstlichen Choralkommission, denn seine wirklich überaus schönen Aufführungen, sowie die Tüchtigkeit seines Chores, besonders die musterhafte Schulung der Kinderstimmen infolge seiner eigenartigen und unablässigen Arbeit, sichern ihm alles Lob und seinen guten Ruf. Diese „*Maîtrise*" der Kathedrale zu Dijon, welche den gewöhnlichen Gottesdienst besorgt, wird an höheren Feiertagen durch die „*Société Palestrina*" ergänzt, welche aus Dilettanten und größtenteils aus ehemaligen Schülern des Münsterchores besteht.

Eine vortreffliche Gründung, die im Laufe dieser letzten Jahre an Bedeutung gewonnen hat, ist die „*Manécanterie des petits chanteurs à la croix de bois*", ein etwas langer Titel, welcher aber den Zweck des Werkes sehr genau darstellt. In Frankreich werden die Kirchenchöre je nach der Landesprache „*Maîtrise*", „*Psallette*" oder „*Manécanterie*" genannt.[1]) Letztere Benennung wurde, weil mehr altertümlich, jener nunmehr zu besprechenden Vereinigung gegeben. Sie gehört zu keiner eigenen Pfarrkirche oder Kircheneinrichtung; es ist eine unabhängige Gruppe von Kirchensängern, von Pariser Medizin-, Rechts- oder Philologie-Studenten in der guten Absicht gegründet, als ein Apostolats- und Schutzmittel für die Kinder der Arbeiterklassen

[1]) *Maîtrise* = *Magistralis schola.* — *Psallette* = *Psalmistarum schola.* — *Manécanterie* ist ein sehr alter Name: aus *Kanones* der Französischen Konzilia im VI. Jahrhundert; die Sänger für *Matutinum* heißen *manecantiones.*

Digitized by Google

verwendet zu werden. Dieselbe ist in einem Industrieviertel eingerichtet und faßt etwa hundert Kinder, die dann Sonntags mit ungefähr fünfzig ihrer Wohltäter in den Kirchen, welche sie aufnehmen wollen, gregorianische oder „polyphonische" Stücke vortragen, welche sie während der Woche einstudierten. Ein liebliches Bild, diese Kleinen im „Amictus" und Alba mit dem Zingulum, dem in Frankreich üblichen Kleid der Chorkinder; außerdem tragen sie um den Hals ein Holzkreuzlein am Band, das Sinnbild der Demut, durch welches sie ihren Namen bekommen haben. — Nach dem Muster der *„Manécanterie"*, die mit einem Breve von Pius X. beehrt wurde, sind in verschiedenen Städten, z. B. in Grenoble, mit Hilfe der *„Jeunesse catholique"* ähnliche Kinderchöre gebildet worden.

* * *

Die Erneuerungsbewegung der Kirchenmusik in Frankreich, die früher den Propaganda-Reisen der *„Chanteurs de St. Gervais"* viel verdankte, hat sich in diesem letzten Dezennium aus sich selbst, besonders durch Zeitschriften, Instruktionskurse und Vorträge, entwickelt. Neben der *„Revue du Chant Gregorien"* (Redaktion von Dom Pothier und den Benediktinern), neben der *„Tribune de St. Gervais"* (Organ der Pariser *„Schola"*), beide schon Veteranen der kirchlichen Musikwissenschaft, sind folgende Publikationen neu erschienen: *„La Musique sacrée"*, gegründet und geleitet von Kanonikus Nouguès, Domkapellmeister zu Toulouse; ferner *„La Revue Ste Cécile"*, im Verlag der *„Procure de musique religieuse"* in Arras, und neulich die *„Revue Grégorienne"* in Chartres, welche den gregorianischen Gesang verbreitet und besonders auch die Ansichten und Meinungen Dom Mocquereaus veröffentlicht. Auch der Choralunterricht hat große Fortschritte gemacht. Sehr vorteilhaft hierfür wirken die seit 1904 an der katholischen Universität zu Paris eingeführten elementaren und höheren Kurse für gregorianischen Gesang. Sie sind jedermann zugänglich und werden von Weltlichen und Geistlichen, von Nonnen und Damen besucht. Kanonikus Nouguès gründete dieses Jahr zu Toulouse eine Freischule, welche besonders für Kantoren der Pfarrkirchen bestimmt ist und bereits gute Erfolge aufweisen kann. Das französische Publikum scheint mehr und mehr Geschmack an den Vorträgen — mit und ohne musikalische Aufführung — zu finden, denn dieselben haben sich in letzter Zeit erheblich vermehrt und sind mit einer der Hauptfaktoren des Unterrichtes und der musikalischen Erziehung. Dabei ist beachtenswert, daß diese Vorträge bald theoretisch, bald rein praktisch gehalten werden; unter den ersteren möchte ich meine geehrten Leser auf eine Reihe von öffentlichen Vorlesungen aufmerksam machen, welche in der apologetischen Sektion des katholischen Instituts zu Paris auf Ersuchen des Rektors S. H. Baudrillart diesen vergangenen Winter abgehalten wurden. Die praktischen Vorträge fanden oft in der Form von Gesamtübungen für Volksgesang statt.

Auch Versammlungen und Kongresse begünstigten die Verbesserung des Gesanges. Von der *„Schola"* wurden zunächst seit 1900 mehrere Kongresse zu Paris, Clermont-Ferrand (1905), sowie in Montpellier (1906) abgehalten. Diese Versammlungen glichen Bezirksversammlungen mit Besprechungen und musikalischen Vorträgen von Meistern und Chören der *„Schola"*. Herr Delépine, der geistliche Direktor der *„Revue Ste Cécile"* zu Arras, veranstaltete im Jahre 1904 einen Kongreß mit Musikvorträgen und Ortschören. Gelegentlich des Jubiläums des Erzpriesters S. H. Robert du Botneau, eines der tätigsten und ältesten Anhänger des liturgischen Gesangs, wurde im Jahre 1908 zu Sables-d'Olonne ein rein gregorianischer Kongreß erfolgreich abgehalten. Endlich tagte dieses Jahr in Paris, zum 50. Jahrestag des ersten Kirchenmusikkongresses im Jahre 1860, eine Versammlung von 200 Freunden der liturgischen Musik während vier Tage. Ein Ehrenkomitee mit Sr. Gnaden dem Erzbischof von Paris und dem hochwürdigsten Dom Pothier an der Spitze, unter

Digitized by Google

der hohen Protektion Ihrer Königlichen Hoheit Frau Herzogin von Vendôme, befürwortete das Unternehmen. In den Aufführungen, welche in den Kirchen „St. Eustache", „St. Gervais", und „Notre-Dame" stattfanden, hörte man die Chorsänger von „St. Franz-Xavier" (Direktor Drees), der Basilika „Ste Klotilde" (Direktor J. Meunier), der Kathedrale „Notre-Dame" (Direktor Abbé Renault), von „St. Ludwig" in Poissy (Direktor Abbé Huet), die *„Chanteurs de St. Gervais"* (Direktor Saint-Réquier), die Chöre der *„Schola"*, die *„Manécanterie de la croix de bois"* (Direktor Peter Martin), die Chöre der *„Société Haendel"* und der *„Maîtrise"* von St. Eustache (Direktor F. Raugel); endlich die berühmten Organisten Louis Vierne und Joseph Bonnet, ersterer Stellvertreter, letzterer ein Schüler Guilmants, beide die vortrefflichsten Vertreter seiner Tradition. Omont, Präsident der Inschriften-Akademie und Konservator der Staatsbibliothek, veranstaltete hiezu eine interessante Ausstellung von den bemerkenswertesten unter den alten Pariser Handschriften, angefangen von einem Sakramentar des IX. Jahrhunderts mit seinen Akzentneumen bis zu den Exemplaren der *„ars nova"* des XIV. Jahrhunderts. Kann eine andere Aufzählung den Gang der Kirchenmusik in den letzten zehn Jahren besser zeigen? Zu Beginn dieser Periode konnte Paris als echte Kirchenchöre an den höheren Feiertagen nur die *„Chanteurs de St. Gervais"* aufweisen; damals mußte der vortreffliche Herr Perruchot, während er die *„Maîtrise"* von St. Franz-Xavier ins Leben rief, sich noch wehren gegen die Harfenisten der großen Oper, sowie gegen ein unpassendes Repertoire, auf welches die Geistlichen und die Gläubigen noch großen Wert legten.

* * *

Leider konnten zwei große Musiker, die wohl am meisten um diesen herrlichen Erfolg sich verdient gemacht, die Frucht ihrer Arbeit nicht genießen: Ch. Bordes starb am 8. Nov. 1909, erst 46 Jahre alt, und der Meister Alexander Guilmant am 29. März 1911, 75 Jahre alt; beide hatten nur Mühen und Kämpfe gekannt.

Im Jahre 1902 entließ nämlich ein neuer Pfarrer der St. Gervasiuskirche plötzlich, von heute auf morgen, die berühmten *„Chanteurs"*, und am folgenden Sonntag stellte er gerade in dieser Kirche eine Violinistin an, welche die „Meditation" aus der Oper „Thaïs" von Massenet spielte, und ließ zur Fronleichnamsprozession eine Phantasie über die *„Muette de Portici"* durch eine Blechmusik aufführen! Im vorhergehenden Jahre mußte sich der verehrte Meister Guilmant von seiner Orgel in der Ste Trinitékirche trennen, auch als Opfer eines Pfarrers und einer Kirchenverwaltung, welche das *„Minuetto"* aus der *„Arlésienne"* oder das *„Intermezzo"* aus *„Cavalleria rusticana"* lieber hörten als die Choräle Bachs oder die liturgischen Sätze von de Grigny. Außerdem, beinahe gleichzeitig, hatte die Verwaltung des Staatlichen Konservatoriums Guilmant mit Schließung seiner Orgelklasse bedroht, falls er noch länger als Präsident der *„Schola"* tätig bliebe!

Diese Tatsachen kennzeichnen am besten den in Frankreich begonnenen Kampf um die Verbesserung der Kirchenmusik; es sind gleichsam Episoden des damaligen Streites auf den Kirchenchören, worunter viele und gute Kapellmeister und Organisten zu leiden hatten — und einige noch jetzt zu leiden haben.

Doch gottlob! es kam, wie es kommen mußte. Man streitet weniger und beugt sich vor der Schönheit und der Brauchbarkeit des echten, liturgischen Repertoirs. Der Pfarrer, welcher die *„Chanteurs"* vertrieb, ist heute nicht mehr dort, die *„Chanteurs"* aber sind auf ihren Sängerchor zurückgekehrt.

Den Trauerfeierlichkeiten für Guilmant stand der Direktor des Konservatoriums, Meister Gabriel Fauré, vor, und in der Kirche Ste Trinité wurde ein feierlicher Seelengottesdienst für ihn gehalten. So kam jeder nach und nach wieder zu Ehren und jede Sache an ihren richtigen Platz.

* * *

Digitized by Google

Ich möchte diese Betrachtung über die Kirchenmusik in Frankreich im Laufe des letzten Dezenniums nicht vollenden, ohne von dem Hauptmerkmal und der Geschmacksrichtung der heutigen Bewegung zu sprechen.

Zunächst waren folgende Momente sämtlichen Musikern jedweder Herkunft, die sich dieser Bewegung anschlossen, gemeinsam: Die Begeisterung für den durch Dom Pothier restaurierten gregorianischen Gesang, sowie für die Kompositionen „a cappella" der alten Meister, für Bach und Haendel. Auch ist das Repertoire solcher Musiker leicht festzustellen, ebenso wie es nicht schwer fällt, das Eigenartige unserer modernen Kompositionen zu verstehen.

In der Tat verlegen sich die heutigen Komponisten guter Kirchenmusik nicht auf einfache Nachahmungen einer bestimmten Stilart, wie z. B. des XVI. Jahrhunderts, wenn auch etliche Komponisten nach gewissen herkömmlichen Formeln denken und schreiben, wie z. B. den Chören Gounods, deren Wirkung eine großartige war.

Man sieht jedoch an den besten modernen Kompositionen, daß die Verfasser, bei aller Wahrung eines sehr persönlichen Gefühles, sich bemüht haben, die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Stilarten zu verwenden und zu verschmelzen, wobei sie immer der Melodie einen sehr singbaren Charakter lassen. So suchen sie die rhythmische Biegsamkeit und die Anmut des gregorianischen Gesanges mit dem gefühlvollen Wesen der großen Kompositionen eines Bach und Haendel zu vereinigen. So verleiben sie auch der klaren Linienführung und der palestrinensischen Art neuere Akkorde ein, ohne alle unsere heutigen Formen auszuschließen. Da die französische Orgelschule im Ausland wohl bekannt ist, soll sie bloß hier erwähnt werden. Lieber will ich zum Schlusse ein Verzeichnis aufstellen über einige im Laufe der letzten Jahre erschienene Vokalwerke. Dieselben sind wohl geeignet, einen richtigen Begriff von der modernen französischen Kirchenmusik zu geben.

Ch. Bordes, Motetten: *Beata viscera,* 2st. mit Orgel. *O sacrum convivium,* 3 Männerstimmen. *Verbum caro,* 4 Männerstimmen. *Domine puer meus* (Geistliches Konzert), 4-, 5- und 6st. — *Mariale* (Geistliche Volkslieder).

C. Boyer, *Beata es,* 4st. *Surge Petre,* 4st. *Panis angelicus,* 4 Männerstimmen usw. — F. Brun, *Cantiques et cantilènes* (Geistliche Volkslieder), 4 Hefte. *Le mystère de l'Annonciation* („Das Verkündigungsmysterium", ein kleines Oratorium) für Rezitant, Sopransolo, Chor, 1st., Orgel und Quartett (ad lib.). — A. Bruneau, *Cantiques grégoriens* (Geistliche Volkslieder im gregorianischen Stile). — P. Chassang, *Kyrie* in *F.,* 4st. — A. Chérion, *Libera,* 4st. — J. Civil, *Salve,* 2st. mit Orgel. — A. Gastoué, Motetten: *Pie Jesu,* Terzett für Männerstimmen. *Tantum ergo,* 2st. mit Orgel. *Benedixerunt eam,* 2- oder 4st. *Credo (Patrem) „De Angelis",* 4st., *alternatim cum Cantu liturgico. Missa „Ave verum corpus",* 2-, oder 3st. *Cantiques populaires* (Geistliche Volkslieder). — Guy-Ropartz, *Ave verum,* 3st. (Sopran, Tenor und Baß.) — V. d'Indy, *Sancta Maria,* 2Knabenstimmen. *Deus Israel,* 4- und 6st. — F. de La Tombelle, *Ave verum,* 3st. (Sopran, Tenor und Baß.) *Libera,* 4st. *Pie Jesu,* 2 Männerstimmen und Orgel. — *Benedicta es tu,* 3st. (Sopran, Tenor und Baß) mit Versus in Trio für 3 Soprane usw. — *Crux* (Grosses Oratorium für Soli, Chor, Orgel und Orchester). — A. Lhoumeau, *Cantiques grégoriens* (Geistliche Volkslieder im gregorianischen Stile). — Bl. Lucas, *Domine non sum dignus,* 5st. — L. Perruchot, *Litaniae B. V. M.,* 2-, 4st. und Volkschor. *Adoro te,* 2st. mit Orgel oder 4st. *„Petit salut" (Benedictio Ss. Sacramenti),* 9 Motetten für 2 oder 4 Stimmen. *Missa „De Angelis",* 2st. (Knaben und Männer), *alternatim cum Cantu liturgico* usw. — L. Saint-Réquier, *Diffusa est,* 3 Männerstimmen. *„Salut" (Benedictio Ss. Sacramenti),* 4 Motetten für 3 Männerstimmen usw.

Digitized by Google

Das katholische deutsche Kirchenlied im 19. Jahrhundert[1]

Vom † Dr. Wilhelm Bäumker

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das deutsche katholische Kirchenlied immer stärker dem Einflusse der religiösen Aufklärung anheimgefallen. An die Stelle der innigen Glaubensfreudigkeit und des warmen religiösen Gefühles, die dem alten Kirchenliede innewohnten, war die Herrschaft der kalten Vernunft und Moral getreten. Die Form war zwar glatter und feiner geworden, aber der Geist, den diese Form umkleidete, war um so schaler und unerfreulicher. Nur weniges von dem, was in jener Zeit in so reicher Fülle als Neues hervorgebracht und als salbungsvolle Erbauung für das Volk gepriesen wurde, verdient Erhaltung für die Zukunft.

Im Anfange des 19. Jahrhunderts ging die Entwicklung des Kirchenliedes in denselben Bahnen weiter, wenn man von einer Entwicklung überhaupt reden will. Immer mehr verschwanden aus den Gesangbüchern die alten Lieder der Vorzeit, die sich bis dahin noch gehalten hatten, oder sie wurden nach Text und Melodie so überarbeitet, daß sie kaum noch wiederzuerkennen waren. Nur im Gedächtnis des Volkes und in den Wallfahrts- und Bruderschaftsbüchern, die für den Volksgebrauch gedruckt wurden, erhielt sich noch ein Rest von dem alten Erbe.

Eine unübersehbare Menge von Gesangbüchern erschien im 19. Jahrhundert. Der Grund hierfür lag hauptsächlich darin, daß die Bischöfe auf den Gebrauch von Diözesangesangbüchern nicht mehr hielten und die neuen rationalistischen Gesangbücher empfahlen. Von diesen erschienen manche ohne jede kirchliche Approbation, weshalb Napoleon I. durch ein kaiserliches Dekret vom 20. September 1805 bestimmte, daß Kirchen-Andachts- und Gebetbücher nur nach einer vom Diözesanbischof gegebenen Erlaubnis gedruckt oder wieder aufgelegt werden dürften.

„Diese Gesangbücher enthalten, wie die Approbationen sagen, nichts wider den katholischen Glauben; der Geist aber, der in ihnen weht, ist so kalt und armselig, so nüchtern und schal, daß kaum eine Spur von dem warmen, lebendigen und belebenden Geiste der katholischen Kirche in ihnen entdeckt wird."[2] Da die Herausgeber, namentlich wegen der zahlreichen deutschen Singmessen, deren jede eine Reihe von Liedern erforderte, nicht auskamen mit den Liedern der katholischen rationalistischen Dichter, wie Riedel, Denis, Kohlbrenner, Deutgen, Turin, Felner, Werkmeister, Sperl u. a., so griffen sie, wie das auch schon früher geschehen war, in den protestantischen Liederschatz und nahmen daraus eine Unzahl von Liedern in ihre Gesangbücher auf. Meistens behandeln diese Lieder den ersten Artikel des Apostolikums oder andere Themata, die dem Streben der Zeit nach einem „gemeinsamen Christentum" möglichst entgegenkamen. Anfangs waren die Gesangbuchherausgeber sich wohl bewußt, daß sie fremdes Gut in ihre Sammlungen aufnahmen. Den späteren Herausgebern fehlte vielfach dieses Bewußtsein. Sie hielten das, was sie aus ihren katholischen Vorlagen entnahmen, für katholisches Eigentum, ohne zu wissen, daß vieles davon auf protestantischem Boden gewachsen war.

Das Münchener Gesangbuch aus den Jahren 1810—1811 in drei Bänden, das ohne Approbation erschien und in der Folgezeit fleißig ausgeschrieben wurde, hat zwar auf dem Titel die Bezeichnung „Katholisches Gesangbuch" und ist im Äußern

[1] Vgl. das Referat über „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen", S. 22 dieses Heftes.

[2] Bollens, Der deutsche Choralgesang der kath. Kirche 1851, S. 111.

Digitized by Google

nach den Rubriken des Breviers und Missales angelegt; aber der Stoff, mit dem diese Rubriken ausgefüllt sind, entspricht wenig dem Geiste der katholischen Kirche. Abgesehen von den zahlreichen Übersetzungen der alten Hymnen, Antiphonen und Psalmen finden wir eine Menge protestantischer Lieder gerade bei ausgesprochen katholischen Festtagen und Veranlassungen. So steht z. B. bei der hl. Firmung das Lied „Herr, deine Kirche danket dir" von J. A. Crammer, ferner „Stärk uns, Mittler, dein sind wir" nach B. Münter, „Herr, dir gelob' ich neue Treue" von Chr. Chr. Sturm. Bei der Prozession durch die Fluren sind die Lieder aufgeführt: „Singt, singt mit heiligem Entzücken" von J. P. Utz, „Gott, deine weise Macht erhält" von B. Münter. Am Ostersonntage soll gesungen werden „Christ ist erstanden, Freude den Sterblichen" aus Goethes Faust.[1]) Bisweilen werden in die protestantischen rationalistischen Lieder Strophen mit katholischem Charakter eingefügt, z. B. in das Lied „O könnt' ich dich, mein Gott, so preisen" von J. J. Spalding eine Strophe vom heiligsten Altarssakramente, wodurch das Lied als Gesang nach der heiligen Kommunion aufgeführt werden kann.

Während das Münchener Gesangbuch sich immerhin noch als „katholisches" Gesangbuch bezeichnete, wählten andere Herausgeber für ihre Sammlungen Titel, die dem Inhalte mehr entsprachen, wie z. B. „Gesänge und Gebete zur Erweiterung der wahren Gottesverehrung im Geiste und in der Wahrheit bei den vor- und nachmittägigen christkatholischen Versammlungen", Mergentheim 1803, oder „Christliche Gesänge zur öffentlichen Gottesverehrung" (von Christoph von Schmid), Dillingen 1807, oder „Gesänge zur Erweiterung der wahren Gottesverehrung" von Plazidus Geyer, Koburg 1807.

Charakteristisch bei den rationalistischen Gesangbüchern — katholischen wie protestantischen — ist die große Zahl von Rubriken, unter denen die Lieder eingeordnet sind. Jede Tugend, jedes Laster, jedes Alter, jeder Stand, jede Lebenslage hat ein besonderes Lied; keine Gelegenheit blieb unbenutzt, um eine Glaubens- oder Morallehre in Gestalt einer kleinen Predigt in Versen anzuknüpfen. Das Saganer Gesangbuch vom Jahre 1806, das eine Erweiterung des ursprünglichen Gesangbuches von Ignaz Franz ist, hat für die Begräbnislieder allein 24 Nummern, darunter: Bei einem Manne, der mit seinem Weibe lang und gut gelebt hat — Bei einer Frau, die in Kindsnöten gestorben — Bei Armen — Bei einer Person, die jählings gestorben ist — Bei einem nützlichen Menschenfreunde usw.

Was in dieser Zeit an neuen Liedern hervorgebracht wurde, atmet zum größten Teile den gefühlsarmen Geist des lehrhaften und moralisierenden Rationalismus. Von den katholischen Liederdichtern dieser Periode seien als die bedeutendsten genannt: Joseph Gehrig, Ignaz Heinrich Frhr. von Wessenberg, Mich. Feneberg, Chr. von Schmid, Herm. Ludw. Nadermann, Jos. Ludw. Alois von Hommer, Heinrich Schmedding.

Als nach den Freiheitskriegen das Glaubensleben in Deutschland bei Protestanten und Katholiken neu erwachte und zugleich durch die Romantiker das Interesse für das christliche Mittelalter wieder lebendig wurde, begann man auch des alten kirchlichen Liederschatzes sich zu erinnern, den der Rationalismus hinweggefegt hatte. Aber nur ganz allmählich machte sich der Umschwung in den Gesangbüchern bemerkbar. Den ersten Anstoß gab die in den Jahren 1807—1808 von Achim von Arnim und Klemens Brentano herausgegebene Sammlung weltlicher und geistlicher Lieder unter dem Titel „Des Knaben Wunderhorn". Es ist bekannt, einen wie großen Anklang diese Sammlung fand und wie durch sie das Interesse und das Verständnis für die Schönheit der alten volkstümlichen Lieder geweckt

[1]) In einem protestantischen Gesangbuche hat der verstorbene Zahn, wie er mir seinerzeit mitteilte, das Lied nicht gefunden.

Digitized by Google

und gefördert wurde. Das kam auch dem deutschen Kirchenliede zugute, wenn auch zunächst nur langsam. In den Jahren 1831—1833 erschien die erste Sammlung alter kirchlicher Lieder, die von Ludwig Aurbacher herausgegebene „Anthologie deutscher katholischer Gesänge aus älterer Zeit". Hoffmann von Fallersleben schrieb die „Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit", Breslau 1832; 3. Auflage, Hannover 1861); das Werk bot nicht nur eine Geschichte des deutschen Kirchenliedes, sondern es enthielt auch zugleich die sämtlichen noch überlieferten Texte. Es folgten die Sammlungen von Wilhelm Gärtner, *Te Deum laudamus,* 3 Bände, Wien 1855—1857, von Joseph Kehrein, Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen aus den ältesten deutschen gedruckten Gesang- und Gebetbüchern zusammengestellt, 3 Bände, Würzburg 1859—1863. Ergänzend trat hinzu das Werk von Karl Severin Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts, I. Band, Freiburg 1862.

Zu praktischer Geltung gelangte die Wiederbelebung des alten Kirchenliedes in neuen Gesangbüchern. Den Anfang machten Michael Toeplers Alte Choralmelodien im Jahre 1832. Es folgte das Elberfelder Gesangbuch mit Melodien von Hugo Prässar 1841. Bahnbrechend wurde dann Heinrich Bones Gesangbuch „Cantate" vom Jahre 1847. In dem ausführlichen und sehr lesenswerten Vorworte, das die erste Auflage des Cantate einleitet und das weiter unten vollständig abgedruckt ist, zeigte Bone theoretisch den Weg, wie an das alte Kirchenlied angeknüpft werden muß, um zu einem auch für unsere Zeit annehmbaren Bestand guter Kirchenlieder zu gelangen. Mit vielem und feinem Verständnis übertrug er seine theoretischen Gedanken in die Praxis durch eine gute Auswahl alter Texte, zum Teil in mustergültiger Bearbeitung, durch vortreffliche Übersetzungen alter lateinischer Hymnen und durch eigene Dichtung neuer Lieder, von denen er eine kleine Anzahl schon für die Sammlung von J. B. C. Schmidts, Düsseldorf 1836, geliefert hatte. Über den Standpunkt, auf dem zu seiner Zeit das deutsche Kirchenlied angelangt war, sagt Bone S. XXVI folgendes: „Die alten Gesangbücher, die ehemals über ganz Deutschland mit unbedeutender Verschiedenheit verbreitet waren, sind sozusagen aus der Welt gekommen; die Erinnerung daran lebt aber noch in vielen Diözesen und hat lebhafte Sehnsucht nach dem Verlorenen angeregt. Das Neue hat nicht bloß Diözesen, sondern sogar Pfarreien voneinander zersplittert und nirgends wahrhaftes Genügen gegründet. Andere Gegenden sind allmählich ganz verwaiset; die Kölner Erzdiözese z. B. hat mit Ausnahme einiger neuen Pfarrversuche gar keinen Haltpunkt mehr für gemeinsamen Gesang. Die alten Lieder alle wörtlich wieder aufzunehmen, geht nicht an; manches in Sprache und Färbung ist nun einmal der jetzigen Schulbildung entfremdet. Einziger Weg zum Rechten kann nur der historische sein. Alte Lieder mit treuer Anhänglichkeit und nach notwendigen Anforderungen umzugestalten, war auch in alten Zeiten schon oft Sitte und Bedürfnis. Sollen neue Lieder hinzukommen (und warum sollte das nicht geschehen?), so werden auch sie am besten gedeihen, wenn sie in einem liebevollen Studium des Alten wurzeln, ebenso wie unser jetziger Kirchenbau sich nur an dem Geiste des Alten belebt und erleuchtet."

Bones Versuch bildete eine vortreffliche Grundlage, auf der in der Folgezeit weitergebaut werden konnte. Es folgte ihm später Theodor Tilike mit seinen Sammlungen *„Magnificat"* 1862 und *„Pange lingua"* 1864. Joseph Mohr förderte durch seine mit Fleiß und Sachkenntnis bearbeiteten Gesangbücher, von denen zwei, das Gesangbuch „Lasset uns beten" vom Jahre 1881 und das „Psälterlein" vom Jahre 1891, in mehreren Diözesen unter anderen Titeln als offizielle Gesangbücher eingeführt worden sind, die Wiederbelebung des alten Kirchenliederschatzes

Digitized by Google

sowohl nach seiten der Texte wie nach der der Melodien. Guido Maria Dreves versuchte in seinem Büchlein geistlicher Lieder „O Christ hie merk!" 1885 eine mit liebevollem Verständnis durchgeführte Erneuerung schöner alter Texte und Melodien. Das Büchlein war die Frucht und das praktische Ergebnis der Studien und Gedanken, die Dreves in feinsinniger und mit vielem Beifall aufgenommener Weise in seiner Schrift „Ein Wort zur Gesangbuchfrage" 1884 niedergelegt hatte und die er dann in seinem folgenden Werkchen „Archäismen im Kirchenliede" 1889 in mancher Beziehung ergänzte und erweiterte. Beide Schriften haben ihren Teil dazu beigetragen, die Ansichten über die Forderungen, die man an ein gutes Gesangbuch stellen müsse, zu klären und festzulegen.

Von Dichtern, die in dem neuen Geiste den kirchlichen Liederschatz durch eigene Schöpfung zu bereichern versuchten, seien genannt: Klemens Brentano († 1842), Guido Görres († 1852), Joseph Freiherr von Eichendorff († 1857), Eduard von Schenk († 1841), Johann Peter Silbert († 1844), Anton Passy († 1847), Wilhelm Smets († 1848), Melchior Kardinal von Diepenbrock († 1853), Johannes Kardinal von Geissel († 1864), Johann Baptist Berger (Gedeon von der Heide, † 1888), Gall Morel († 1872), Heinrich Bone († 1893), Luise Hensel († 1876), Ida Gräfin Hahn-Hahn († 1880), Guido Maria Dreves († 1909) u. a.

Große Bedeutung für die Neugestaltung des deutschen Kirchenliedes gewann der im Jahre 1867 von Franz Witt gegründete Allgemeine deutsche Cäcilienverein. In ihm fanden die Reformversuche einen festen Rückhalt und wurden in einheitliche Bahnen gelenkt. Seiner Tätigkeit ist es vorwiegend zu danken, wenn heute fast sämtliche deutsche Diözesen ihre offiziell eingeführten Gesangbücher haben, in denen auch das alte Kirchenlied in gebührender Weise wieder zu seinem Rechte und zu neuem Leben gelangt ist. —

Den alten Melodien erging es ähnlich wie den Texten. Sie verschwanden entweder mit den alten Kirchentonarten, oder sie wurden modernisiert, d. h. in Dur- und Moll-Tonarten untergebracht und mit Trillern, Vorschlägen und anderen Verzierungen ausgestattet. Der Rhythmus wurde vereinfacht und die Melodien in geraden Takt mit Noten von gleichem Wert gebracht; dadurch hauptsächlich setzte sich allmählich der langsame, schleppende Vortrag des Kirchenliedes fest, der heute noch vielerorts kaum ausrottbar erscheint. Die Begleitung wurde natürlich auch modern, und die einzelnen Verse der Lieder wurden durch Zwischenspiele unterbrochen. Die Begleitung war oft sehr einfach in Terzen und Sexten; das Volk war daher leicht versucht, die zweite Stimme mitzusingen, und gewöhnte sich in manchen Gegenden derartig an das Begleiten der Melodie, daß noch neuerdings in der „Gregorianischen Rundschau" (Graz 1902) ein Kritiker des Gesangbuches für die Diözese Seckau in allem Ernste verlangte, das Gesangbuch müsse zweistimmig gesetzt werden, weil es sonst vom Volke nicht recht gebraucht werden könne.

Die besten Melodien sind diejenigen, die dem protestantischen Kirchengesang entnommen sind. Was an neuen Melodien geschaffen wurde, tändelte meistens im figurierten Opernstile. Die neuen Melodien in den katholischen Gesangbüchern waren zum Teil so gesetzt, daß sie auch außerhalb der Kirche am Klavier benutzt werden konnten. Melodien im Stile des Liedes „Guter Mond, du gehst so stille" sind da noch golden gegenüber dem andern faden Singsang, der würdig befunden wurde in der Kirche zum Lobe Gottes zu erklingen. Die bischöflichen Approbationen der Gesangbücher beziehen sich nur auf die Texte, nicht auch auf die Melodien; dadurch war natürlich der Willkür und dem persönlichen musikalischen Geschmack oder Ungeschmack der breiteste Spielraum gegeben. In einem merkwürdigen Gegensatz zum Geiste dieser Musik stehen die Melodien aus dem lateinischen Choral-

Digitized by Google

gesang, die gekürzt oder modernisiert in den Gesangbüchern noch vorkommen, ebenso wie die meistens schönen und würdevollen Melodien aus dem protestantischen Kirchengesange.

Die Gesangbucherneuerung wurde auch für die Melodien erst praktisch begonnen in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts. Michael Toeplers Alte Choralmelodien 1832 machten auch in dieser Beziehung den Anfang, indem sie zum ersten Male wieder auf die wirklich alten, guten Melodien zurückgriffen. Es folgten die Sammlung von J. B. C. Schmidts 1836, das Choralbuch für katholische Kirchen von Ignaz Knievel 1840, das Kirchenchoral- und Melodienbuch von Hugo Prässar 1844, die *Cantica spiritualia* 1845, die Melodien zu Heinrich Bones Kantate 1852, das Kölnische Gesangbuch von Albert Gereon Stein 1852 u. a.

Die Verbesserung der Melodien des deutschen Kirchenliedes hielt gleichen Schritt mit der Verbesserung der Kirchenmusik im allgemeinen. Auf der Würzburger Bischofsversammlung im Jahre 1848 sprach der Bischof Johann Georg von Münster über die Mängel der Kirchenmusik und äußerte dabei unter anderm, daß die Herausgabe eines deutschen Kirchengesangbuches zur Hebung des Volksgesanges und die Aufnahme nicht nur guter neuerer, sondern auch der herrlichen älteren Melodien erwünscht sei.[1])

Auf diese ältere Kirchenmusik überhaupt wies im Jahre 1849 auch Richard Wagner hin. Der Meister war seit dem Jahre 1843 Hofkapellmeister in Dresden und hatte als solcher auch die Leitung der Kirchenmusik an der katholischen Hofkirche daselbst. Da er hier ganz verwahrloste kirchenmusikalische Verhältnisse vorfand, so legte er im Jahre 1849 dem Kultusministerium einen Reformentwurf vor. Darin heißt es:[2]) „Soll die katholische Kirchenmusik unter den bestehenden Zeitstimmungen zumal in der katholischen Hofkirche in Dresden, mit gerechtem Anspruche erhalten werden, so muß sie die fast gänzlich verloren gegangene Würde religiöser Erhabenheit und Innigkeit wieder erhalten. Papst Marzellus wollte im 16. Jahrhundert die Musik gänzlich aus der Kirche verweisen, weil die damalige scholastisch spekulative Richtung derselben die Innigkeit und Frömmigkeit des religiösen Ausdruckes bedrohte: Palestrina rettete die Kirchenmusik vor der Verbannung, indem er diesen nötigen Ausdruck ihr wieder verlieh; seine Werke, sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich: sie sind nur für den Vortrag durch Menschenstimmen geschrieben. Der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchester-Instrumente in dieselbe: durch sie, und durch ihre immer freiere und selbständigere Anwendung, hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch tat, und von dem schädlichsten Einfluß auf den Gesang selbst wurde: die Virtuosität des Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert, und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein: gewisse Sätze des heiligen Textes, wie: *Christe eleison,* wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt, und nach dem italienischen Modegeschmack ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrag in die Kirche gezogen ... Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muß jedoch den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben, und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten. Für die einzig notwendig erscheinende Begleitung hat das christ-

[1]) *Collectio Conciliorum Lacensis t. V. p. 1123.*
[2]) Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. II. Bd., Leipzig 1871, S. 335 ff.

Digitized by Google

liche Genie das würdige Instrument, welches in jeder unserer Kirchen seinen unbestrittenen Platz hat, erfunden; dies ist die Orgel, welche auf das sinnreichste eine große Mannigfaltigkeit tonlichen Ausdruckes vereinigt, seiner Natur nach aber virtuose Verzierung im Vortrag ausschließt, und durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit nicht auf sich zu ziehen vermag."

Am Schlusse macht er folgenden praktischen Vorschlag: „Schon jetzt werden eine Anzahl geeignet erscheinender Kompositionen Palestrinas und seiner Nachfolger ausgesucht: die Kapellmeister erhalten den Auftrag, die verloren gegangenen Überlieferungen für den Vortrag derselben nach künstlerischem Ermessen wieder herzustellen, diese Werke somit, wie dies erwiesenermaßen sehr wohl möglich ist, zu der vollen Frische und Wärme religiösen Ausdruckes wieder zu beleben und für das Einstudieren in diesem Sinne Sorge zu tragen. — Aus einem weiter unten zu ermittelnden Fonds werden an sämtliche Komponisten des Vaterlandes und Deutschlands überhaupt Preise für gute Kirchenkompositionen im reinen Vokalsatz, zugleich auch für Auffindung älterer Kirchenkompositionen mit zweckmäßiger Wiederauffrischung und Bezeichnung des Vortrages derselben ausgeschrieben. — Bis nun mit der Zeit das Repertoir stark und mannigfaltig genug geworden ist, um den gesamten Bedarf eines Kirchenjahres damit auszufüllen, muß der bisherige Bestand der Kirchenmusik in der Weise aufrechterhalten werden, daß zunächst nur ausnahmsweise ab und zu der Dienst durch reine Vokalmusik mit verstärktem Chor versehen wird; in dem Verhältnisse nun, als der Vorrat an Vokalkompositionen anwächst und zugleich die jetzt bestehenden, nach und nach aufzuhebenden Kontrakte der bisherigen Kirchensänger erlöschen, werden die bisher verwendeten Kirchenkompositionen, also auch die Mitwirkung des Orchesters dabei, gänzlich aus der Kirche zurückgezogen, um endlich der Vokalmusik und ihren Kompositionen allein Platz zu machen. Das Orchester wird dagegen in größeren geistlichen Konzerten genügend dazu beitragen können, im Verein mit dem vollen Chor die Meisterwerke der Kirchenmusik im gemischten Stil als eine selbständige Musikgattung der Öffentlichkeit vorzuführen, so daß mit dieser neuen Einrichtung nur das Schlechte, nicht aber das Gute, was in dieser Gattung geschaffen ist, verloren gehen wird."

Was Wagner hier von der Kirchenmusik im allgemeinen sagt, das gilt mit der nötigen Einschränkung auch für das deutsche Kirchenlied und seine Begleitung.

Als im Jahre 1867 der Allgemeine deutsche Cäcilienverein gegründet wurde, der im Jahre 1870 die Bestätigung durch Papst Pius IX. erhielt, nahm er auch die Pflege und Verbesserung des deutschen Kirchenliedes in sein Programm auf. Er hat in seinen zahlreichen Diözesan-, Bezirks- und Pfarrvereinen für die Hebung des kirchlichen Volksgesanges sehr viel geleistet.[1]) Man machte ihm zwar und macht ihm noch heute vielfach den Vorwurf, er wolle das deutsche Kirchenlied aus der Kirche verdrängen. Indessen wollte und will der Verein dem kirchlichen Volksliede nur die Stellung im Gottesdienst anweisen, die ihm nach den kirchlichen Vorschriften zukommt. Die Approbationsurkunde des Papstes Pius IX. vom 16. Dezember 1870 sagt in dieser Beziehung ausdrücklich: „Die heiligen Lieder, die vom Volke bei gewissen Andachten gesungen zu werden pflegen, sind insoweit zu erhalten, als die kanonischen Gesetze es gestatten."

Dem Wirken und dem Einflusse des Cäcilienvereins ist es zum großen Teile zu danken, wenn in den Diözesangesangbüchern, die heute fast in jeder Diözese eingeführt sind, auch in musikalischer Hinsicht wieder ein Geist eingezogen ist, der der Würde der Kirche als des Hauses Gottes gerecht wird.

[1]) Man lese nur einmal nach, was Joseph Mohr aus seiner Erfahrung darüber sagt in der „Einleitung und Quellennachweis zum Psälterlein", 2. Aufl., 1891, S. 4.

Digitized by Google

Liturgisches. Das deutsche Kirchenlied drang im 19. Jahrhundert immer mehr in den lateinischen Gottesdienst ein. Der vorgeschriebene lateinische Gregorianische Choral, der im Hochamte bereits im 18. Jahrhundert in verschiedenen Diözesen abgeschafft worden war, kam bald allgemein in Wegfall, und an seine Stelle trat das deutsche Kirchenlied, das vom Volke anstatt der lateinischen Gesänge des Chores gesungen wurde. Das Hochamt bekam daher folgende Gestalt: Alles, was der Priester früher lateinisch gesungen hatte, das wurde auch fortan lateinisch gesungen. Die Responsorien *Et cum spiritu tuo* bei der Präfation, beim *Pater noster,* zum *Ite missa est* sang das Volk lateinisch, alles andere aber deutsch. Wenn also der Priester das *Gloria in excelsis Deo* angestimmt hatte, fuhr nicht etwa der Chor fort *Et in terra pax hominibus,* sondern das Volk stimmte ein deutsches Lied an, etwa „Gott soll gepriesen werden" oder ein ähnliches, oder beim *Credo* das Lied „Allmächtiger, vor dir im Staube". Daß dadurch die Einheit der Liturgie zerstört wurde, dessen war man sich wohl bewußt. Es tauchte daher auch mehrfach der Plan einer vollständigen deutschen Meßliturgie auf, damit der Priester die heilige Messe in deutscher Sprache beten oder singen könne.

Diese Bemühungen um eine vollständige deutsche Liturgie, die zusammenhingen mit dem Streben nach einer deutschen Nationalkirche, hatten bereits eingesetzt gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Am energischsten hatte sie Benedikt Maria Werkmeister als Hofprediger an der Herzoglichen katholischen Hofkapelle in Stuttgart aufgegriffen. Hier war unter dem Herzoge Karl Eugen im Jahre 1786 die Messe in deutscher Sprache — mit Ausnahme des Kanon, für den man das Latein beibehielt — in der Tat eingeführt worden.[1]) Werkmeisters Vorgehen fand damals viel Zustimmung, aber auch scharfen Widerspruch, so daß er sich in der Schrift „Über die deutschen Meß- und Abendmahlsanstalten in der katholischen Hofkapelle zu Stuttgart" 1787 zu verteidigen suchte, und als die Angriffe auch dann noch nicht verstummten, im Jahre 1789 seine „Beiträge zur Verbesserung der katholischen Liturgie in Deutschland" folgen ließ. Es war selbstverständlich, daß solche Bestrebungen, die allen kirchlichen liturgischen Gesetzen widersprachen, in Rom keine Billigung finden konnten. Sie vermochten daher auch nicht durchzudringen; indessen blieben sie doch mit dem Geiste, aus dem sie hervorgingen, lebendig bis tief ins 19. Jahrhundert hinein, zwar nicht so sehr für die Feier der heiligen Messe, als vielmehr für die sonstige kirchliche Liturgie. Werkmeister selbst betätigte sich in diesem Sinne noch im Jahre 1811 durch ein „Deutsches Ritual für katholische Seelsorger". Beda Pracher, der hauptsächlichste Mitarbeiter an dem von Werkmeister herausgegebenen „Gesangbuch bei den Gottesverehrungen der katholischen Kirche zu gebrauchen", Tübingen 1807, trat in seiner anonym erschienenen Schrift „Entwurf eines neuen Rituals von einer Gesellschaft katholischer Geistlicher im Bisthum Konstanz" 1806 für die Einführung einer lateinisch-deutschen Messe ein, womit er bereits „auch mit gnädigster Erlaubniß des Bischöflichen Ordinariates den Anfang gemacht" habe. In denselben Bahnen bewegte sich Vitus Anton Winter mit seinen „Versuchen zur Verbesserung der katholischen Liturgie" 1804, denen er im Jahre 1810 sein „Erstes deutsches kritisches Meßbuch" folgen ließ. Er redet in diesem Werke einer vollständigen deutschen Meßliturgie das Wort und bietet als Muster mehrere ausgeführte Formulare, die mit der lateinischen kirchlichen Meßliturgie kaum mehr als den Namen gemeinsam haben. Den gleichen Ideen diente sein „Erstes deutsches kritisches katholisches Ritual" 1811, zu dem er im Jahre 1813 als praktisches Gegenstück sein „Deutsches

[1]) Vgl. den Aufsatz von Rudolf Günther: Die erste deutsche Liturgie der katholischen Kirche im Zeitalter der Aufklärung, in der Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 6. Jahrg. 1901, S. 333 ff. und J. B. Sägmüller: Die kirchliche Aufklärung am Hofe des Herzogs Karl Eugen von Württemberg, Freiburg im Br. 1906, wo man auch weitere Literatur verzeichnet findet.

Digitized by Google

katholisches ausübendes Ritual" in zwei Teilen erscheinen ließ, das im Jahre 1803 vom Bischofe Jakob Brand von Limburg in neuer Bearbeitung herausgegeben wurde. Ignaz Heinrich von Wessenberg, der als Generalvikar in Konstanz die oben erwähnten Versuche Beda Prachers gutgeheißen hatte und, wie bekannt, ein eifriger Förderer dieser Bestrebungen war, veröffentlichte im Jahre 1831 sein „Ritual nach dem Geiste und den Anordnungen der katholischen Kirche, oder praktische Anleitung für die katholischen Seelsorger zur erbaulichen und lehrreichen Verwaltung des liturgischen Amtes", das im Jahre 1833 eine neue Auflage erlebte.

Alle diese Versuche, die deutsche Sprache an die Stelle der offiziellen lateinischen zu setzen, blieben aber ohne größeren Erfolg, weil sie in Rom nicht gebilligt und unterstützt wurden. Dagegen fand der deutsche Volksgesang im lateinischen Hochamte fast überall Eingang, entweder auf Befehl oder mit stillschweigendem Einverständnis der Bischöfe. Auch bei der Vesper und Komplet, bei der Spendung der Sakramente, beim Begräbnis, bei der *Absolutio ad tumbam,* beim *Asperges me* und *Vidi aquam* kam die deutsche Sprache in Anwendung. Bei der Vesper und Komplet sang das Volk die deutschen Psalmen und Antiphonen nach den Kirchentönen. An anderen Stellen sang man statt der Psalmen deutsche Lieder, die allerdings wenig vom Geiste der Psalmen in sich bargen. Es war meistens recht fade Poesie, so daß Bollens noch im Jahre 1851 schrieb: „Der Unverstand und die äußerste Geschmacklosigkeit haben in neuerer Zeit die allertrockensten Lieder, und sogar in vier-, sechs- und achtzeiligem Versmaße auf die Psalmenmelodien gebracht."[1]) Und Bone äußert sich in demselben Sinne: „Man denke sich z. B. die Worte:

Drum sorgt für Kinder und für Weiber,
Ihr Väter; schaffet ihnen Brot;
Bekleidet ehrbar ihre Leiber etc.

im Tone von *Dixit Dominus* oder *In exitu Israel* gesungen! Und doch geschieht dieses zu Ehren des heiligen Joseph dort, wo das Heroldsche Gesangbuch gilt, das da mit Gewalt in vielen Gegenden eingeführt worden. Übrigens gibt's ähnliche Gesangbücher in Menge."[2])

Eine Änderung in diesen Zuständen trat erst ein, nachdem im Jahre 1867 der Allgemeine Deutsche Cäcilienverein gegründet worden war. Er nahm sich der Erneuerung der Liturgie im Geiste und nach den Vorschriften der Kirche mit Nachdruck an und hat es erreicht, daß heute in dieser Beziehung wohl ziemlich allgemein wieder Zustände eingetreten sind, die dem Willen und den liturgischen Gesetzen der Kirche entsprechen.

[1]) Bollens, Der deutsche Choralgesang 1851, S. 125. [2]) Vorrede zum Kantate 1847, S. XVII.

David

Du hoher Lautenschläger, dessen Melodien
Gleich Stürmen Gottes unsre Seele tragen,
Du, dessen Stimme nie im Alter bricht,
Du, dessen ew'ge Mächte nicht versagen:
Aus tiefsten Tiefen schriest du auf zu Gott,
O Königssänger, großer Lebenszecher,
Von deiner Nächte schlaflos hartem Pfuhl.
Da du die Hefe trankst im Liebesbecher,
Da dir der Reue Wurm am Herzen fraß,
Da hast du unsrer Herzen Tränenfluten
Vorausgeweint und angefacht für uns
Der Lebensbuße mächt'ge Feuersgluten. M. Herbert

Digitized by Google

Die bedeutendsten Orgelwerke der Welt[1])

Nr.	Stadt	Ort der Aufstellung	Tönende Register	Manuale	Erbauer	Jahr der Aufstellung
1	Kansas City	Convention-Hall	140	5	M. M. Harris	1904
2	Libau	Dreifaltigkeitskirche	131	4	B. Grüneberg	1885
3	Sydney	Town-Hall	126	5	W. Hill & Sons	1890
4	Riga	Dom	124	4	E. F. Walcker & Cie.	1883
5	Kevelaer	St. Marienkirche	122	4	Ernst Seifert	1907
6	Garden City	Kathedrale	115	4	L. Rosevelt & V. Hilborne	1880
7	Berlin	Dom	113	4	Wilhelm Sauer	1904
8	London	Royal Albert-Hall	110	4	Henry Willis	1871
9	Chicago	Town-Hall	109	4	L. Rosevelt & V. Hilborne	1879
10	Ulm	Münster	109	3	E. F. Walcker & Cie.	1899
11	Dortmund	St. Reinoldikirche	103	5	E. F. Walcker & Cie.	1909
12	Hamburg	Nikolaikirche	101	3	Ernst Röver	1891
13	Magdeburg	Dom	100	3	Ernst Röver	1906
14	Paris	St. Sulpice	100	5	A. Cavaillé-Coll	1862
15	Liverpool	St. Georges-Hall	100	4	H. Willis	1867
16	New York	St. Bartholomew-Church	96	4	G. S. Hutschings & Cie.	1900
17	Leipzig	Nikolaikirche	94	4	Wilhelm Sauer	1903
18	Doncaster	St. Georges-Church	94	4	J. F. Schulze	1862
19	Leeds	Town-Hall	93	5	Abott and Smith	1898
20	Dresden	Kreuzkirche	92	4	Gebr. Jehmlich	1900
21	Berlin	Synagoge	91	4	E. F. Walcker & Cie.	1910
22	Charlottenburg	Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche	90	4	Wilhelm Sauer	1895
23	Köln	St. Maria im Kapitol	90	4	Ernst Seifert	1909
24	Wien	Stephansdom	90	3	E. F. Walcker & Cie.	1885
25	Antwerpen	Dom	90	4	P. Schyven & Cie.	1891
26	Rotterdam	St. Laurentiuskirche	90	4	J. Bätz & Cie.	1845
27	Boston	Town-Hall	89	4	E. F. Walcker	1863
28	London	Alexandra Palace	88	4	Henry Willis	1875
29	Zwickau	St. Marienkirche	87	3	Gebr. Jehmlich	1900
30	Paris	Notre-Dame	86	5	A. Cavaillé-Coll	1894
31	Braunschweig	Dom	85	4	Furtwängler & Hammer	1901
32	Leipzig	St. Thomaskirche	85	4	Wilhelm Sauer	1889
33	Boston	Kathedrale	85	4	L. Rosevelt	1878
34	San Franzisco	Ignatius-Church	85	5	Farram & Votey	1902
35	Oliva b. Danzig	Klosterkirche	84	3	Kaltschmidt	1865
36	Schwerin	Dom	84	4	F. Ladegast	1871
37	Erfurt	Dom	82	4	Johs. Klais	1906
38	Montreal	Notre-Dame	82	4	Cassavant	1890
39	Merseburg	Dom	81	4	F. Ladegast	1855
40	Lübeck	Marienkirche	81	4	J. F. Schulze	1855
41	Cincinnati	Town-Hall	81	4	Hook & Hastings	
42	Berlin	Garnisonskirche	80	4	Wilhelm Sauer	1909

[1]) Vgl. diese Nummer, S. 23.

Digitized by Google

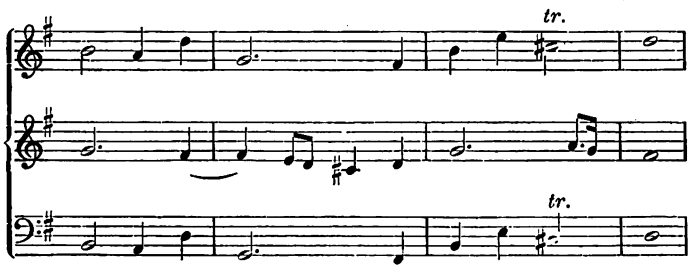
Nr.	Stadt	Ort der Aufstellung	Tönende Register	Manuale	Erbauer	Jahr der Aufstellung
43	Wesel	Willibrordikirche	80	3	Wilhelm Sauer	1895
44	Lausanne	Münster	80	4	Th. Kuhn	1903
45	York	Kathedrale	80	4	W. Hill & Sons	
46	New York	St. Franziskus Xaveriuskirche	80	4	Hook & Hastings	
47	New York	St. Georges-Church	80	4	G. Jardine & Sohn	1892
48	Neuß a. Rhein	Münsterkirche	78	3	Ernst Seifert	1907
49	St. Florian bei Linz	Klosterkirche	78	4	M. Mauracher	1876
50	New York	Israelitischer Tempel „Emaus“	78	4	Labagh & Kemps	
51	Budapest	Mathias-(Krönungs)-kirche	77	4	Gebr. Rieger	1909
52	London	Westminster-Abtei	77	5	W. Hill & Sons	1894
53	Valencia	Metropolitankirche	77	4	Richard Ibach	1860
54	Weingarten	Klosterkirche	76	4	J. Gabler	1750
55	Stuttgart	Stiftskirche	76	4	Karl Gottl. Weigle	1884
56	Königsberg	Dom	76	4	Joh. Mosengel	1721
57	Turin	Chiesa del Sacro Cuore di Maria	76	4	C. Vegezzi-Bossi	1898
58	New-Haven	Universität	76	4		
59	Eisenach	Hauptkirche	75	3	Gebr. Jehmlich	1911
60	Luzern	Hofkirche	75	4	Friedrich Goll	1899
61	Eßlingen	Stadtkirche	74	4	E. F. Walcker & Cie.	1905
62	Hamburg	Lariß-Musikhalle	74	3	E. F. Walcker & Cie.	1908
63	Augsburg	St. Ulrichskirche	73	3	H. Koulen & Sohn	1903
64	Passau	Dom	73	3	M. Hechenberger	1890
65	Bremen	Dom	73	3	Wilhelm Sauer	1894
66	Düsseldorf	St. Rochuskirche	72	3	Ernst Seifert	1902
67	Görlitz	Stadthalle	72	4	Wilhelm Sauer	1910
68	Weimar	Stadtkirche	72	3	E. F. Walcker & Cie.	1907
69	Rotterdam	Groote Kerk	72	4	A. Meere & Zoon	1828
70	Paris	St. Eustache	72	4	Joseph Merklin	1878
71	Sevilla	Kathedrale	72	4	A. Amezua	1903
72	Breslau	St. Elisabethenkirche	71	3	Schlag & Söhne	1904
73	New York	Grace Church	71	3	L. Rosevelt	1878
74	Speyer	Dom	70	3	G. F. Steinmeier	1883
75	Stuttgart	Kgl. Konservatorium	70	4	E. F. Walcker & Cie.	1911
76	Salzburg	Dom	70	4	M. Mauracher	1884
77	Hirschberg	Gnadenkirche	70	3	Schlag & Söhne	1905
78	Berlin	Garnisonskirche	70	3	Wilhelm Sauer	1901
79	Magdeburg	St. Johanniskirche	70	4	Wilhelm Sauer	1904
80	Einsiedeln	Stiftskirche	50	2	Karl Gottl. Weigle	1897

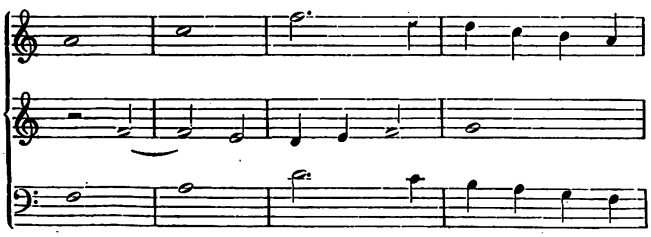
Digitized by Google

Zum Kapitel „Doppelter Kontrapunkt“

Von W. Hohn-Bad Homburg (Nassau)

In seinem ausgezeichneten Buche „Kontrapunkt“ (Leitfaden zur Verbindung von Melodien nach freier Methode) spricht Kanonikus Peter Griesbacher von einer sogenannten „Projektionsmethode“ zur Erfindung von Melodien, die in der III., V., VII., VIII. IX., X., XI. oder XII. umkehrungsfähig sind. Nach Annahme des geschätzten Autors soll noch kein Lehrbuch auf diese Methode (die darin besteht, dem *Cantus firmus* die gewünschte Umkehrung gegenüberzusetzen, so daß man bei Abfassung des Kontrapunktes imstande ist, seine Doppelbeziehung zum *Cantus firmus* und dessen Umkehrung gleichzeitig zu verfolgen) hingewiesen haben. Nun hat aber schon in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ein bedeutender Musiktheoretiker auf dieses Verfahren aufmerksam gemacht. Wir glauben daher sowohl dem sehr verehrten Verfasser des obengenannten Werkes als auch denen, die seinen Kontrapunkt studieren, einen Dienst zu erweisen, wenn wir ihre Aufmerksamkeit auf ein heute fast vergessenes Lehrbuch der Musik hinlenken, das sich schon vor mehr als sechzig Jahren mit dem Wesen der von Griesbacher dargestellten Erfindungsweise von Melodien im doppelten Kontrapunkt befaßt.

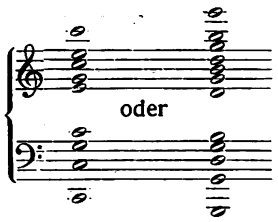
Im Jahre 1847 erschien in München P. Peter Singers[1]) „Metaphysische Blicke in die Tonwelt, nebst einem dadurch veranlaßten neuen System der Tonwissenschaft“, herausgegeben von Georg Phillips. Auf Seite 186 ff. seiner geistreichen Schrift handelt P. Singer vom doppelten Kontrapunkt in der Oktave und von der „Art, ihn leicht zu finden“. Er schreibt: „Man setze bloß das erste Subjekt *(Cantus firmus)* in der Distanz zweier Oktaven doppelt aus, und setze eine zu beiden passende Mittelmelodie.“

„Im zweiten Falle geschieht die Umkehrung des ersten Subjektes in dem bezeichneten Intervalle, z. B. der Terz oder Dezime, der Quint oder Duodezime usf. abwärts gerechnet (weil die obere Stimme in der Umkehrung allzeit Baß wird), das zweite Subjekt hingegen wird allzeit in der Oktave (nach oben) umgekehrt.“

Beim doppelten Kontrapunkt in der Terz und Dezime steht folgende „Art ihn zu suchen“:

Als Gegenstück zu Griesbachers „Memorialtabelle für Stimmenverdopplung“ im Kapitel: „Kontrapunkt und Harmonielehre“ möge auch noch erwähnt werden, was P. Singer auf Seite 43 über die Verdopplung sagt: „Hinsichtlich solcher Verdopplungen gilt die allgemeine Regel, daß bei allen Harmonielagen, wo nicht der wesentliche Grundton zugleich Harmoniefundament ist, d. h. bei allen Akkorden in ihren Umwendungen, wo nämlich ein anderer Konzinent (außer dem wesentlichen Grundtone) die Harmonie begründet, dieser neue Grundton nie so verdoppelt werde, daß er im Baße und in einer Oberstimme

[1]) Franziskanerpater Peter Singer, geboren am 18. Juli 1810, gestorben 1882 zu Salzburg, Musiktheoretiker und Komponist, über 700 Werke. Erfinder eines Orchestrions (Pansymphonikons), das große Bewunderung erregte.

Digitized by Google

zugleich vorkomme; denn die Erfahrung lehrt, daß gerade so die Harmonie am vollkommensten klinge, daher findet man, daß gute Tonsetzer, wenn sie auch für noch so viele Instrumente schreiben, bei allen umgewandten Akkorden allen Baßinstrumenten diesen Grundton, allen Oberstimmen hingegen nur die übrigen Bestandteile der Harmonie zuteilen. Wenn aber die Harmonie in ihrer Grundlage ist, bleibt die Verdopplung der Konzinenten dem Kompositeur überlassen. Den vollkommensten Zusammenklang erhält man jedoch in folgender Disposition der Konzinenten bei vielen Instrumenten."



„Hier erscheinen in der Tiefe nur Oktaven, dann am ersten die Quint, endlich auch die Terz; in der Höhe hingegen läßt die Terz besser als die Quint. Im tiefen Basse läßt die Quinte und die Terz nie gut, da will sich der Grundton allein geltend machen, in der Mitte hingegen mögen Terz und Quint und Oktav nach Belieben verdoppelt werden, und der Effekt wird allzeit entsprechen."

Besprechungen

Bücher und Schriften

Bäumker-Gotzen, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. IV. und letzter Band. Mit Nachträgen zu den ersten drei Bänden. Freiburg, Herder. Ungeb. 15 ℳ, geb. 18 ℳ.

Ende 1905 schrieb mir Dr. Bäumker: „In nächster Zeit hoffe ich auch das Manuskript des Schlußbandes meines ‚Katholischen deutschen Kirchenliedes' dem Druck übergeben zu können"; fünf Tage darauf erhielt ich die erschütternde Nachricht von seinem plötzlichen Tode.

Es war dem rastlos arbeitenden Gelehrten nicht mehr beschieden, den krönenden Schluß seines Werkes im Druck zu schauen; nun, nach sechs Jahren, hat uns denselben Dr. Joseph Gotzen vorgelegt. Bekanntlich bezeichnete der Verewigte den 1891 erschienenen III. Band, der das Kirchenlied im 18. Jahrhundert behandelte, bereits als „Schlußband", und nur das Drängen seiner Freunde und der gelehrten Welt konnten ihn dazu bewegen, auch die Geschichte des 19. Jahrhunderts in Angriff zu nehmen, eine Aufgabe, die an den Forscher ganz außergewöhnliche Anforderungen stellte. Bäumker überschaute die Größe der Arbeit nur zu gut und die 20 Jahre, die zwischen dem III. und IV. Band liegen, geben hiefür lautes Zeugnis. Die Schwierigkeit lag, wie der Herausgeber im Vorwort mit Recht bemerkt, einerseits in der fast unübersehbaren Masse des Materials, das für das 19. Jahrhundert zu bearbeiten und aus dem eine Auslese zu treffen war, anderseits in dem Umstande, daß sich gegenüber der Entwicklung, die das Kirchenlied im 19. Jahrhundert genommen hat, ein historischer Standpunkt zum Teil noch gar nicht gewinnen läßt.

Der vorliegende Band bringt vor allem eine Übersicht über die Entwicklung des deutschen Kirchenliedes in historischer und liturgischer Beziehung – diese prägnanten Ausführungen geben wir zur Einsichtnahme in das Werk unseren Lesern S. 11ff. dieses Heftes –; daran reiht sich die reiche Literatur, katholische und protestantische. Mit der nun folgenden Abteilung setzt der Hauptteil des Werkes ein, die Bibliographie, die auf über 150 Seiten alle im 19. Jahrhundert erschienenen deutschen Gesangbücher bibliographisch genau verzeichnet. Was bei den vorausgegangenen drei Bänden an Bäumkers Arbeitsweise von allen Seiten mit besonderem Lob hervorgehoben wurde, war die peinliche Genauigkeit und Sorgfalt; davon legt auch dieser Band wieder Zeugnis ab, wie folgender kleiner Umstand am besten beweisen mag. Ein Geistlicher ersuchte mich vor Jahren um die Vertonung eines deutschen Textes, der gelegentlich einer Wallfahrt in die Schweiz gesungen werden sollte; das ganz unbedeutende Lied wurde in dem „Wallfahrtsbüchlein" mit abgedruckt. Wie erstaunte ich nun, als ich dieses nur 16 Seiten starke Broschürchen mit diesem einzigen Lied in obiger Bibliographie von Bäumkers Werk finde!

Das liturgisch-musikalische Milieu, aus dem ein Gesangbuch herausgewachsen, spiegelt sich mit am besten in der „Vorrede". Das war für Bäumker wohl mit der Grund, daß er im VI. Abschnitt seines Werkes eine reiche Anzahl von „Vorreden zu einzelnen Gesangbüchern" abdruckt, für viele Länder und Diözesen oft die einzige Quelle, aus der man für die Entwicklung und die Pflege des Kirchenliedes selbst Material schöpfen kann, zumal manche Diözesen die Bitte des Verfassers um authentische Berichte und Aktenstücke leider nicht oder wenigstens nicht in dem gewünschten Umfang berücksichtigt haben. (Siehe Vorwort.) Was ihm an diesbezüglichem Material zugegangen, hat er in der VII. Abteilung niedergelegt.

Eine musikalische Auslese aus den Kirchenliedern des 19. Jahrhunderts bringt der „II. besondere Teil" des Buches. Hier finden sich 451 Lieder mit ihren Varianten abgedruckt, ein hinreichendes Illustrations-

Digitized by Google

material zu den theoretischen Ausführungen des Verfassers. Manche Gruppen, wie z. B. die Herz-Jesu-, Familien-, Mailieder, erscheinen infolge der liturgischen Stellung ihrer Feste hier zum erstenmal.

Die letzten Lieder sind aus „deutschen Singmessen" genommen (z. B. der bekannten von Michael Haydn, Schubert), mit denen sich gerade in der letzten Zeit innerhalb und außerhalb des Cäcilienvereins eine lebhafte Diskussion beschäftigt. Bekanntlich ist ja gegenwärtig die Wissenschaftliche Kommission des C.-V. damit beschäftigt, einen Kanon von 25 Liedern aufzustellen, die in einheitlicher Fassung nach demselben Text und derselben Melodie einen Vortrag durch die Angehörigen der verschiedensten Diözesen ermöglichen sollen. Zahlreiche Nachträge und Berichtigungen zu den ersten drei Bänden — sie beziehen sich hauptsächlich auf das Heroldische Gesangbuch von 1807 und auf das Münchener von 1810 —, sorgfältige Register über Texte und Melodien usw. und am Schlusse ein Namen- und Sachregister beschließen den umfangreichen Band von 833 Seiten.

Kleinigkeiten zu bemängeln ziemt sich bei der Größe der Arbeitsleistung nicht; ebenso überflüssig dürfte es sein, zum Lobe des Buches noch ein Wort hinzuzufügen: Der heimgegangene Verfasser — und auch der bescheidene Herausgeber, dessen verbessernde und ergänzende Hand man zu rechter Zeit spürt — hat ein Werk geschaffen, das in der katholischen kirchenmusikalischen Literatur einzig dasteht und das für die Gegenwart und für die Zukunft wohl für lange Zeit das verlässigste Quellenwerk bilden wird. Möge dieser Schlußband in katholischen Kreisen die gleiche Anerkennung und Verbreitung finden, wie die drei früheren Bände in protestantischen gefunden haben. K. W.

Herr Rektor Quadflieg-Elberfeld ersucht die Redaktion um Mitteilung folgender Ergänzung zu Bäumker-Gotzen IV. Bd. Nr. 917, Seite 275; nach Zeile 3 ist einzusetzen:

917a. 1897. Orgelbuch zum Gesangbuch der Diözese Münster. Bearbeitet und mit Vor- und Nachspielen versehen von Jak. Quadflieg, Elberfeld-Münster. Verlag der Aschendorffschen Buchhandlung, 1897, Quer-Folio. (330 Seiten und 6 Seiten Anhang. 177 Lieder mit 1001 Vor- und Nachspielen. Vergl. Cäcilienvereinskatalog Nr. 2217 und 2218; Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik, 1898, S. 77—79 und *Musica sacra* (Regensburg), 1898, S. 50 und 160.)

Kothe-Walter. Kleine Orgelbaulehre zum Gebrauche in Lehrerseminarien und Organistenschulen. 7., vermehrte und verbesserte Auflage. **Leobschütz, Kothes Erben.**

Diese „Kleine Orgelbaulehre" hat sich so trefflich eingeführt — wie die wiederum vermehrte 7. Auflage beweist —, daß es als vollständig überflüssig erscheint, ihr noch neue Worte des Lobes mit auf den Weg zu geben. So oft sie in einer Neuauflage vor das Publikum tritt, bringt sie neue Qualitäten mit, da ja der Bearbeiter, Kgl. Seminar- und Musiklehrer K. Walter, eine Autorität auf diesem Gebiete, unablässig bemüht ist, das Büchlein auf der Höhe zu halten und die neuesten Errungenschaften auf dem Gebiete der Technik und Forschung ihm einzuverleiben. Übersichtliche Zusammenstellungen wie z. B. die „Geschichtstabelle über die Entwicklung der deutschen Orgelbaukunst" oder das „Verzeichnis der bedeutendsten Orgelwerke der Welt" wird man in ähnlichen Büchern wohl vergeblich suchen; das letztere geben wir dieser Nummer der *Musica sacra* bei, um dem Leser einen Einblick in die Reichhaltigkeit des Büchleins zu gewähren. Unsere wärmste Empfehlung!

Wiltberger, A.-Peltzer, E. Gesang- und Sprechübungen zum Gebrauche in Präparandenanstalten, Seminaren und höheren Schulen. **Düsseldorf, L. Schwann.** I. Teil, Gesangsübungen, 1 ℳ. II. Teil, Sprechübungen 60 ₰.

Ein Werkchen, das aus einer langjährigen und erfolgreichen Praxis in systematischem Aufbau herausgewachsen ist. Die meisten der Übungen stammen aus der Feder des Verfassers, eine Anzahl aus Hallers *Vade mecum* und Bertalottis Solfeggien, eine weitere Partie aus praktischen Werken, z. B. Vittoria, Orlando, Palestrina. *(Per transenam* sei bemerkt, daß Palestrinas Geburtsjahr noch immer mit 1514 anstatt mit 1526 angegeben ist). Es versteht sich von selbst, daß diese Gesangsübungen nur Wegweiser und Führer sein können, die praktische Ergänzung muß bei den verschiedenen Abschnitten die kirchliche Gesangsliteratur der alten und modernen Meister bilden. Einen tüchtigen Mitarbeiter hat Wiltberger in dem Seminarlehrer Peltzer für die Bearbeitung der Sprechübungen gefunden, ein Gebiet, das leider gerade auf kirchenmusikalischem Gebiet sehr stiefmütterlich behandelt wird; hier müssen unsere Chöre einsetzen, wollen sie zu einem schönen und idealen Kirchengesang gelangen. Der Gesanglehrer, der nach diesen beiden Büchlein unterrichtet, wird sicher zu einem schönen Erfolge mit seinen Zöglingen kommen.

Schott, P. A., O. S. B. Vesperbuch *(Vesperale Romanum)* lateinisch und deutsch. Vierte Auflage. 16°. **Freiburg, Herder.** Partitur geb. 3 ℳ 80 ₰ und höher.

Ein praktisches Seitenstück zu des gleichen Verfassers „Meßbuch der heiligen Kirche" *(Missale Romanum).* Alles was wir zum Lobe des letzteren in einem früheren Referate gesagt, gilt *mutatis mutandis* auch von diesem Vesperbuch, das wir eifrigen Kirchensängern zum Geschenk wünschen.

Deutscher Musikerkalender für 1912. 27. Jahrgang. **Leipzig, Max Hesse.** Preis 2 ℳ.

Ein lieber, alter Bekannter, der heuer in einem äußerst handlichen Format erscheint, da Notiz- und Adreßbuch vom eigentlichen Hauptteil getrennt sind und so jedes Büchlein für sich bequem benützt werden kann. Dr. Mennicke hat demselben wieder seine wertvolle Feder geliehen mit den Beiträgen „Stirbt die Kunst" und den Biographien Mahlers und Mottls; eine willkommene Beigabe bilden „Die musiktechnischen Ausdrücke" von Heidenreich. K. W.

Digitized by Google

Aus der Redaktionsstube

H. H. E. Frn., Domchordirektor, Rd. (Holland). Es ist natürlich ungemein schwer, solche Vorkommnisse aus der Ferne zu beurteilen. Eine angesehene Zeitschrift wird niemals einem Anonymus, besonders wenn ihm die nötigen Qualitäten fehlen, als offiziellen Musikkritiker in ihren Spalten sein Unwesen treiben lassen; als Anonymus kann aber nicht derjenige gelten, der der breiten Öffentlichkeit durch bestimmte Chiffrierung bekannt ist, wie es in Ihrem Fall zu sein scheint. Jedenfalls aber muß die Zeitschrift, wie es in der ernsten literarischen Welt Sitte und Brauch ist, eine in den richtigen Grenzen gehaltene Entgegnung aufnehmen. Tut sie das nicht, so richtet sie sich selbst und man kann darüber zur Tagesordnung übergehen. — Die angeführten Worte soll übrigens der hohe Herr wirklich gesprochen haben; doch was beweist das? Denken Sie an Alban Stolz und seine abfälligen Äußerungen über den Choral; es kann eben einer ein großer Gelehrter und frommer Mann, dabei aber ein herzlich schlechter Musiker sein. Die herzlichsten Grüße! — **An viele Einsender.** Die Redaktion hat schon wiederholt bemerkt, daß es ihr bei dem besten Willen leider nicht möglich ist, Programme über kirchliche Aufführungen, Konzerte usw. ausführlich abzudrucken. Wollte sie der stereotypen Formel der Einsender: „Anbei das Programm unserer letzten Aufführung; bitte um Abdruck in der *Musica sacra*" Folge leisten, so würde bei der großen Zahl der Aufführungen und Konzerte die *Musica sacra* bald nichts mehr enthalten als Programme, und ich glaube kaum, daß die Abonnenten damit zufrieden wären. Nachrichten über Cäcilienvereins-Versammlungen usw. haben wohl im Cäcilienvereinsorgan, als dem Spiegelbild des Vereinslebens, ihren besten Platz und geben daselbst das beste Zeugnis für das gesunde und frische Blut, das dem großen Organismus durch die Adern pulst. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß die Redaktion der *Musica sacra* nicht bereit wäre, einzelne Programme, die durch ihre besondere Qualitäten sich auszeichnen, wie bisher kurz zu erwähnen oder in Ausnahmsfällen auszugsweise mitzuteilen. So z. B. liegen ihr für anfangs Dezember zwei ausgezeichnete Programme vor: des Cäcilienvereins Baden-Baden für eine kirchliche und weltliche Feier mit einer glänzenden Reihe von Nummern (zugleich Liszt-Feier) und des Pfarr-Cäcilienvereins Weiden für eine kirchliche Feier mit einer überreichen Anzahl von Kompositionen alter und moderner Meister. — **H. H. E. Jka., Zanditz.** Die Schlußformel der Antiphon „*Alma Redemptoris*" ist so zu singen wie sie geschrieben steht, mit Terzfall, also ohne Anwendung des *Conclusio maior*. Ergebensten Gruß!

Berichtigung. Bei der Besprechung von Mitterer Ign. Op. 172: 10 Gradualien für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung (Dezemberheft der *Musica sacra* 1911 S. 250) ist dem Referenten ein Versehen unterlaufen; dort findet sich nämlich der Satz: Warum der verehrte Meister die Traktus „von Septuagesima bis Quadragesima" mit Orgelbegleitung versah, ist dem Referenten unklar, „da ja an diesen Sonntagen — mit Ausnahme des vierten Fastensonntages — die Orgel nicht gespielt werden darf". Daß die von mir in Anführungszeichen gesetzten Worte unrichtig sind, erkennt wohl jeder, der in der Liturgie einigermaßen zu Hause ist, denn von Septuagesima bis Quadragesima ist das Orgelspiel erlaubt und erst vom ersten Fastensonntag ab — mit Ausnahme des vierten Fastensonntags — verboten. Die Erklärung, wie mir die obigen Worte in die Feder kamen, liegt darin, daß ich unmittelbar vor Mitterers Opus 172 die Wiltbergersche Orgelbegleitung besprochen hatte, welche zu den vier Fastensonntagen die Orgelbegleitung enthält; zu allem Überfluß habe ich daselbst die betreffenden römischen Dekrete zitiert (vgl. *Musica sacra* 1910, Nr. 12, S. 249). Den verehrten Autor des Opus 172 habe ich bereits brieflich wegen dieses von mir verschuldeten Übersehens um Entschuldigung gebeten; hier soll dasselbe auch vor der Öffentlichkeit korrigiert werden. Die Redaktion

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage an: Der erste Bogen zum VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik":

Dr. Otto Drinkwelder S. J., Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit.

Den verehrlichen Mitarbeitern und Abonnenten der Musica sacra entbieten zum Jahreswechsel die besten Glück- und Segenswünsche:

Redaktion und Verlag

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

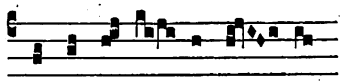
MUSICA SACRA

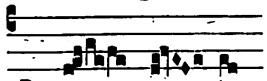
Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrg. ∴ **1912** ∴ | Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg | **2. Heft Februar**

Der Introitus am Aschermittwoch und in der Messe Pro remissione peccatorum

Von P. Dominikus Johner O. S. B.-Beuron

Rauh und zackig wie ein Gebirgskamm, der erstiegen und überschritten werden muß, will man ins liebliche, friedliche Tal gelangen, so ragt die Stelle *propter paenitentiam* aus dem Introitus heraus.[1]) Schon ein Blick auf das graphische Bild weckt diesen Eindruck. Der Text predigt von Buße, und die an sich ernste Melodie wirkt durch ihren Gegensatz gegen das unmittelbar vorhergehende Tongebilde über *hominum* mit seinen weichen, anmutigen Linien um so herber.

Buße ist die Losung am Aschermittwoch. Tut Buße, bevor ihr zur Asche werdet, das ist der Inhalt der Gebete bei der Aschenweihe. Bußgesinnung hat sich das Aschenkreuz auf die Stirne zeichnen und sich so einsegnen lassen zum Sterben. Buße predigt der Beginn der heiligen Fastenzeit, Buße endlich unser Introitus. Die Buße ist der rauhe, zackige Gebirgskamm, der erstiegen und überschritten werden muß, will man zu Gott gelangen. Damit wir Buße tun *(propter paenitentiam)*, damit wir Zeit haben, in uns zu gehen, zu bereuen und Sühne zu leisten, deshalb sieht Gott hinweg über unsere Sünden. Aber wenn wir Buße tun, so finden wir auch sicher Gott; er wird „*Deus noster,* unser Gott". Je vollkommener unsere Buße, je besser die Einkehr in uns, je entschiedener die Umkehr zu Gott, um so inniger wird seine Vereinigung mit uns. Geschickt verwendet der Komponist am Schluß des Introitus bei den Worten *Deus noster* ganz dieselbe Melodie wie bei *paenitentiam,* nur eine Quinte tiefer.



Der logische Zusammenhang hat so auch seinen melodischen Ausdruck gefunden, und in ihrer tiefen Lage hat die Melodie entsprechend ihrem Text nichts Rauhes, nichts Herbes mehr. Sie ist ruhig und beruhigend wie der Besitz Gottes — *Deus noster.*

Mit diesen Reimen ist auch die Haupteinteilung unseres Introitus gegeben: *Paenitentiam* schließt die erste Periode ab und *Deus noster* ist der Schluß der zweiten Periode.

In jeder Periode lassen sich wieder zwei Sätze unterscheiden, die wir etwas näher ansehen wollen.

Erster Satz: *Misereris — fecisti:* „Du erbarmst dich aller, o Herr, und hassest nichts, was du gemacht hast." Dieser erste Satz ist aus den Versen 24a und 25a des 11. Kapitels des Buches der Weisheit gebildet. Nachdem die Kirche in ihren

[1]) Zum richtigen Verständnis dieser Bemerkungen möge man die Melodie im Graduale nachstudieren.

Digitized by Google

Gebeten bei der Aschenweihe und den Gesängen bei der Bezeichnung mit der Asche so flehentlich um Gottes Erbarmen gerufen, nachdem sie so oft ihr *parce* und *miserere* Gott vorgetragen, gibt sie hier der Überzeugung Ausdruck, daß ihr Gebet Erhörung gefunden hat: „Du erbarmst dich aller, o Herr". Also auch für den Ärmsten und Verlassensten hat Gott ein erbarmungsvolles Herz. Um jeden Zweifel auszuschließen, um auch dem der Verzweiflung nahen Herzen Quellen von Hoffnung zu erschließen, gibt das Buch der Weisheit diesem Vers die Begründung *„quia omnia potes,* weil du ja alles vermagst", weil dein Erbarmen so groß ist, wie deine Allmacht. Die Kirche betet auch am 10. Sonntag nach Pfingsten, daß Gott seine Allmacht vor allem durch Erbarmen und Verzeihen bekunde. Eben deshalb „liebt auch Gott alles, was existiert". (Weisheit 11, 25.) Die Liebe macht ihn ja zum Schöpfer; deshalb kann er auch „nichts von dem hassen, was er gemacht hat *(nihil odisti eorum quae fecisti)*". Aber viele Menschen hassen ihn, hassen ihren Schöpfer oder wenigstens die Gebote, die er gegeben, und nötigen ihn so zur Rache, ihn, der in Liebe alles beseligen möchte.

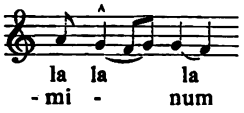
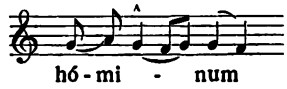
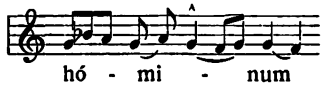
Die Melodie mit ihrer stufenweisen Ganzton-Bewegung ist auf den Ton der Überzeugung, der zuversichtlichen Hoffnung gestimmt. Das Anfangsmotiv *f g a g a g f* erklingt mit unbedeutenden Veränderungen wieder bei *omnium Domine* und noch einmal bei *nihil.* Trotz der dreimaligen Wiederholung läßt es aber keine Ermüdung aufkommen; denn auf der Schlußsilbe von *Domine* ist eine wohltuende Floskel eingeschaltet. —

Die zweite Satzhälfte erhebt sich nur einmal noch zum *a.* Eigentlicher Stützpunkt der der Finale zustrebenden Melodie ist *f,* dreimal gedoppeltes *f.*

Der zweite und dritte Satz ist gebildet aus Vers 24b und Vers 27a desselben Kapitels des Weisheitsbuches. Die von manchen zu dieser Stelle gegebene Erklärung, Gott scheine die Sünde nicht zu sehen wegen der Buße, die wir verrichtet haben, ist unrichtig und gewährt auch wenig Trost. Wonach unser Herz sich sehnt, und um was der Psalmist so inständig fleht, das ist *„dele iniquitatem meam,* tilge meine Schuld, besprenge mich mit Yssop", damit ich nicht bloß rein erklärt werde, sondern wirklich rein werde, wasche mich, damit ich weißer werde als Schnee. Bei der obigen Erklärung aber bleiben die Sünden eigentlich bestehen, und Gott schaut nur nicht auf sie. Hier handelt es sich aber nicht um die Buße, die wir geübt haben, sondern um die Buße, die wir verrichten sollen. Deshalb wartet Gott langmütig zu und scheint unsere Sünden nicht zu sehen, damit wir *(propter)* Buße tun, damit er dann sich unser erbarmen und unsere Sünden tilgen könne. Daß diese Langmut Gottes kein Freibrief zum Sündigen ist, sagt das Responsorium bei der Austeilung der geweihten Asche mit furchtbarer Klarheit, wenn es singen läßt: „Laßt uns bessern, was unwissend wir gesündigt, damit wir nicht, plötzlich überrascht vom Tage des Todes, Zeit zur Buße suchen und nicht finden können."

Die Melodie führt uns hier scheinbar auf den Boden der achten Tonart und erinnert an den Anfang des Introitus am Palmsonntag. Auch die Stelle bei *hominum* stört diese Auffassung nicht. Wenngleich diese Formel häufiger bei Gesängen der ersten Tonart zu finden ist, wie z. B. beim *Introitus Gaudete,* so kommt sie doch auch in Gesängen der achten Tonart vor z. B. im *Introitus Dum medium silentium.* Wir haben hier wieder einen Beweis für die enge Verwandtschaft zwischen der ersten und achten Tonart, die vor allem sich darauf gründet, daß beide Tonarten dieselbe Tonleiter *D—d* haben.

Digitized by Google

Eine fließende Ausführung der Stelle bei *hominum* ist nicht ganz leicht. Man singe zunächst nur

nehme das erste Achtel ja recht leicht, dann singe man

und endlich die ganze Figur, so daß die ersten drei Noten über *ho* als rhythmische Einheit gefaßt werden.

Dann kehre man den Wortakzent deutlich heraus und lasse die Figur auf *mi* zurücktreten. —

Bei *propter paenitentiam* ist ein großes *Crescendo* anzubringen, das bis zur Akzentsilbe *ten* sich entfaltet und dann in entsprechender Weise abnimmt. Man singe diese Stelle ruhig ohne Überstürzung, aber recht entschieden.

Der Satz *et parcens illis* schließt sich dem Sinn nach aufs engste an das Vorhergehende an, er vervollständigt eigentlich nur den Gedanken. Im 11. Kapitel des Buches der Weisheit ist folgende schöne Begründung beigefügt: „O Herr, der du die Seelen lieb hast, du schonst aller, denn dein ist alles."

Die Melodie ist als selbständiges Glied zu fassen, weil die große abschließende Kadenz über *paenitentiam* es nicht gestattet, unsern Satz einfach als Ergänzungsglied zu betrachten, und weil anderseits mit *quia tu* offenbar eine neue Periode beginnt. Der *Climacus* bei *(par)cens* ist nach den Angaben des Kodex 121 von Einsiedeln *ritardando* auszuführen (die meisten Sänger werden hier wohl atmen müssen). Große Ruhe soll im Vortrag über den Satz ausgebreitet sein. Das beglückende Gefühl, Verzeihung und Verschonung bei Gott gefunden zu haben, soll aus dem Ganzen herausklingen.

Der vierte Satz findet sich in dieser Form nicht, wie man erwarten möchte, im Buche der Weisheit, sondern bei Jer. 14, 22.[1]) Er bringt jedoch nur in anderer Fassung den Gedanken wieder, der in Vers 24 mit den Worten ausgesprochen ist: „Du vermagst alles", und in Vers 23 näher so ausgeführt ist: „Wie ein Stäubchen der Wage, also ist der Erdkreis vor dir" (Buch der Weisheit Kapitel 11, 23).

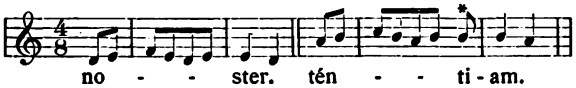
Der Einsatz der Melodie ist hier voll Kraft und Energie. Die Spannung, die bei der Schlußsilbe von *illis* durch den *Pressus* und Schluß auf *f* geschaffen worden ist, erhält hier ihre würdige Lösung. Auch die Melodie will die Begründung unterstreichen *quia tu es Dominus.* Kein Wort im ganzen Introitus ist vom Komponisten mit solcher Liebe hervorgehoben worden, als eben dieses *tu.* All den Dank für Gottes Erbarmung, all das Glück der Seelen, die der Herr aus der Sünde heraus an sein Vaterherz gezogen, scheint er in diesem Worte *tu* zusammenfassen zu wollen. — Das Zentrum des Schlußsatzes ist das erste *a* bei *Deus,* das seiner Stellung halber zu dehnen ist. Mit Verwendung des von *tu* bekannten Anfangsmotivs steigt die Melodie bei *Dominus* über *g* zu diesem *a* auf, schlägt es in dem vorausgehenden *Podatus* schon an, läßt es dann bei *Deus* mit aller Bestimmtheit erklingen und in den folgenden Neumen ausklingen. Erst dann kehrt die Melodie zur Finale zurück. Die Proportionen in diesem Satz verdienen Beachtung. Die Melodie über *tu* ist durch die *mora vocis* bei *c* in zwei Teile geteilt. Für den ersten Teil und für den zweiten Teil ergeben sich je acht Noten. Für *Dominus* und *De(us)* wieder je acht, für *-us* und *noster* sieben und acht Noten.

Vergleichen wir die Schlußkadenz mit der ihr entsprechenden über *paenitentiam,* so fällt wohl manchem auf, warum dort die kurze Silbe *ti* mit so vielen Noten belastet ist. Mancher

[1]) Es ist schade, daß H. Bischof Marbach in seinem sonst vorzüglich gearbeiteten Werke *Carmina Scripturarum* (Straßburg 1907) solch freie Kombinationen liturgischer Stücke nicht genügend berücksichtigt hat.

Digitized by Google

würde wohl lieber die ganze Gruppe auf die Akzentsilbe *ten* verlegen und für die kurze Silbe auf *h* eine Note einschalten, wie dies auch in manchen Ausgaben bei ähnlichen Stellen (man vergleiche im Introitus Requiem die Stelle *Domine*) geschehen ist.

War es nun Laune des Komponisten oder Unkenntnis der lateinischen Prosodie, welche zu dieser Textunterlage führte? Weder das eine noch das andere. Abgesehen davon, daß die von andern gegebene Textunterlage etwas Hüpfendes und Stoßweises vom Rhythmus kaum fern halten kann, handelt es sich hier, wie die *Paléographie musicale* in ihrem vierten Band erklärt und beweist, um ein Gesetz, das in allen ähnlichen Fällen zur Anwendung kommt: Wir haben hier eine in sich abgeschlossene Kadenzformel, die ebensowenig eine eingeschobene Note ertragen kann, als man in einen geschlossenen Takt ohne Störung des Rhythmus eine vollgültige Note einschalten kann. Das von der *Paléographie* IV, 78 f. gegebene Beispiel würde auf unsern Fall angewendet für *noster* und *paenitentiam* folgende Rhythmen ergeben:

Jedermann fühlt, daß die zweite Art nicht glücklich ist. Man darf es daher dem Komponisten nicht verargen, daß er an dieser Stelle der Melodie und dem Rhythmus scheinbar ein Übergewicht über den Wortakzent einräumt. Letzterer wird durch einen geschickten Vortrag genügend zur Geltung kommen können. Daß der Komponist im übrigen den Wortakzent wohl berücksichtigt, dafür dient fast jedes Wort dieses Introitus als Beweis.

Der Psalmvers *Miserere mei Deus* zieht aus der vorausgehenden Antiphon den Schluß: Wenn du, o Herr, dich aller erbarmst, wenn du alles liebst, was du geschaffen hast, eben weil du, der Herr, unser Gott bist, dann erbarme dich auch meiner; denn auf deine unendliche Barmherzigkeit, auf dein allmächtiges Erbarmen setze ich all mein Vertrauen: *In te confidit anima mea.*

Memento mori!

Dem Pilger wird das Haupt bestreut mit Asche,
Als ein „Memento!" der Vergänglichkeit,
Daß er nach dieser Erde Tand nicht hasche
Bei seiner Wanderung am Strom der Zeit;
Sie will den Herzen, die für Gott erkalten,
Jetzt Flügel leihn zum frommen Himmelsflug,
Entschleiern rings der Weltlust Truggestalten
Und was um uns der Sünde Fesseln schlug.

„Vergänglichkeit!" so ruft das Aschenzeichen
Uns auf den Weg, der irrlichtschimmervoll,
Und ruft uns zu, daß jeder Wunsch einst schweigen
Und jedes Glück in Staub zerfallen soll;
Wie Klagelaut, von Gräbern weggerissen,
Zerfleischt dies Wort das Herz mit Geißelschlag,
Ein Herold Gottes weckt es das Gewissen,
Das eingewiegt im Sündenschlummer lag.

„Vergänglichkeit!" so ruft's durch Morgenblüten
Der Kindheit, die ein Röslein noch entzückt;
So ruft's dem Stolz, der im Gedankenbrüten
Mit Königsdiademen sich geschmückt;
Die mit des Übermutes Flagge schifften,
Umrinnt's mit Moderhauch vom nahen Grab;
Zur Selbstsucht spricht's, wie aus Prophetenschriften:
Gib acht! zu bald nur bricht dein Wanderstab!

„Vergänglichkeit!" ruft's in die tiefste Seele,
Und warnt und mahnt, wie's treue Liebe tut,
Daß sie ihr Heil in Christo nicht verfehle
Und Staub nicht sammle, sondern Himmelsgut;
Daß sie, von Gottentfremdeten geschieden,
Inmitten treuer Kreuzesschäflein steh',
Und, vorbeseligt von dem Himmelsfrieden,
Ihr Sinn und Trachten stets nach oben seh'!

„Vergänglichkeit!" Wohl jedem, der sich rüstet
Mit diesem Wort, das immer Asche streut,
Wenn nach der Sünde Gift das Herz gelüstet
Und dem Verderben schon den Handschlag beut!
„Vergänglichkeit!" O daß es nimmer roste
Dies blanke Schwert für jeden Kampf der Pflicht,
Und unser Geist nur Gottgenüsse koste,
Wie sie gedeihn im Strahl vom Kreuzeslicht!

A. H.

Digitized by Google

Über Choralbegleitung

Von Dr. A. Möhler-Steinhausen bei Schussenried (Württemberg)

Vor mir liegen drei Choralbegleitungen: die eine ist älteren Datums, eine ziemlich massive und naive Handwerkerarbeit; ich nenne keinen Namen, da es aus jener Zeit nicht nur eine, sondern viele verfehlte Begleitungen gibt, alle aber an ähnlichen Fehlern kranken. Die beiden andern sind neuesten Datums, sie sind moderne Kunstwerke, obwohl untereinander wieder weit verschieden, die eine diatonisch, die andere frei chromatisch.

Diatonisch ist auch jene alte, streng diatonisch, in einem *„Credo"* z. B. nur sechs diatonische Dreiklänge und sonst nichts, die Halbe ist die Einheitsnote, schwer und pfundig hängen sich diese Noten an die leichten Choralfüße, jede Choralnote bekommt einen eigenen, selbständigen, vollgewichtigen, schwerfälligen Akkord. Da kann man sich das weitere denken. So ist's nicht nur im *„Credo"*, auch die reicheren Gesänge des Ordinariums sind so behandelt, mit dem einzigen Unterschied, daß statt der im *Credo* durchwegs gebrauchten Halben da und dort zaghaft einige Viertel eingeschoben sind. So hat man früher begleitet und glaubte noch, dem Choral einen Dienst zu erweisen, tatsächlich hat man ihm Gewalt angetan und Organisten, Sänger und Hörer damit geplagt und gequält!

Welch ein verschiedenes Bild bei Molitor![1]) Die Begleitung ist auch diatonisch. Der Verfasser sagt im Vorwort ausdrücklich, er habe die Choralmelodien mittels einer verwandten Harmonie zu illustrieren gesucht und dabei sei er in der Wahl der Mittel weiter und wieder weniger weit gegangen als es heute üblich sei: „Die Diatonik wurde im allgemeinen streng gewahrt, dagegen sind Dissonanzen mannigfacher Art, namentlich solche, die sich aus freiem Gebrauch der leitereigenen Septimenakkorde ergaben, mit Vorliebe in Verwendung genommen worden, wo es galt stark zu akzentuieren oder harmonisch zu charakterisieren." Das sind bei aller Strenge wirklich moderne Gesichtspunkte, die den Verfasser selbst vor verdeckten und offenen Quinten- und Oktavenfortschreitungen nicht zurückschrecken ließen. Vergleichen wir gerade das *„Credo"* im IV. Ton in jener alten und in der Molitorschen Begleitung: dort schwerfällig und geradezu plump, hier leichtfüßig und leichtgeschürzt; dort fährt oft die ganze Melodie in dreifachen Oktaven auf wie bei *„et unam"*, hier lieber nur ein- oder zweitönig; dort die ewig schwere Halbe, hier das leichte Achtel und Viertel; dort immerwährende Pfundharmonien und unausgesetzter Pedalgebrauch, hier wohltuender Wechsel zwischen Manual- und Pedalgebrauch, zwischen Ein-, Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit! Dort lauter in sich geschlossene Dreiklänge, wahre Angst vor der Septimenharmonie, ja nicht einmal ein Vorhalt oder Durchgang: die sechs Dreiklänge auf I IV V II III VI wiederholen sich *usque ad nauseam.* Kein Wunder, wenn ein solches Geleier den Choral vollends totschlägt, anstatt ihm gerade aus der fortgeschrittenen Harmonie neues Leben zuzuführen, wie es nun bei Molitor geschieht, wo wir Vorhalt, Vorausnahme, Wechsel- und Durchgangsnote, Septimenakkord, ja selbst freien Eintritt des Nonenakkords finden. Dort lauter abgeschlossene Sätze, hier harmonische Verbindung derselben, so daß nicht der Eindruck der Zerstückelung, sondern des einheitlichen harmonischen

[1]) **Ausgewählte Choralmessen** der *Editio Vaticana* in drei- und vierstimmige Harmonie gesetzt für die Orgel von P. G. Molitor O. S. B. der Beuroner Kongregation. Editio Schwann Nr. 6. Preis geb. 2 ℳ. **Messe für die Verstorbenen nach der** *Editio Vaticana* in vierstimmige Harmonie gesetzt für die Orgel von demselben Verfasser. Editio Schwann Nr. 7. Preis brosch. 1 ℳ 25 ₰.

Digitized by Google

flusses entsteht. Das „*et incarnatus*" dort mit den längstgewohnten Dreiklängen, ier ein kecker Orgelpunkt auf *D*, wiewohl die Melodie mit *e* anhebt, um nach inem Quartsextakkord auf *fis* bei *sancto* kühn mit *h* in der Melodie in die *C*-dur-Harmonie mit dem Eintritt des *C* im Pedal überzugehen usw. Kurz: wir haben ier etwas wesentlich Verschiedenes, ein ἄλλο γένος![1])

Als Einheitsnote ist das Achtel gewählt, bei Figuren sind 2, 3, 4, 5 und Achtel zusammengebunden,[2]) für den Nichtkenner oder wenigstens Nichtliebhaber er alten Choralnoten wohl der einfachste Weg, auf dem einer sich allmählich auch um Studium der Choralnote erziehen könnte: mit dieser Begleitung wird die Melodie erständlich und brauchbar auch für den, der mit der Originalmelodie nichts anufangen wüßte und auch dann, wenn er zunächst nur peinlich und genau nach em Dauerwert der Achtel und Viertel singen und üben würde, was ohnehin für en Anfang immer empfehlenswert sein wird. Die Melodie muß zuerst Note für Note sitzen, nur so wird das bisher vielfach beliebte Verschlucken und Verschmieren anzer Tongruppen vermieden: Freiheit, Pointe, Akzent, Schliff, Schwung kommen ann mit dem öfteren Wiederholen von selbst. Wer so hier gründlich studieren vill — und Studienzwecken soll ja die Arbeit in erster Linie dienen —, der kann llmählich nach dem Original begleiten und singen lernen, was ja freilich immer as Vollkommenere und Erstrebenswerte bleibt, so schwierig auch die Aufgabe ist. Eine Hauptschwierigkeit," sagt der Verfasser im Vorwort, „für die Ausführung er Choralbegleitung und weiterhin des Gesanges liegt in den meisten Fällen in der Unfähigkeit so mancher unserer Organisten, selbst nach gedruckten Vorlagen egleiten zu können. Eine drei- und vierstimmige Choralmelodie in korrektem *Legato* nd orgelmäßig so vorzutragen, daß man nicht nur die Sänger nicht hindert, sondern mstande ist, sie zu fördern oder gar zu leiten, das ist eine sehr schwierige echnische Aufgabe, die nur von Leuten gelöst werden kann, welche von Beginn hrer Studien an korrekten Finger- und Fußsatz gewöhnt wurden. Eine Orgelegleitung, welche diesen Umstand übersieht, erfüllt ihre Aufgabe nicht vollkommen." Deshalb ist hier Finger- und Fußsatz angegeben. Wenn sich auch die ganze Begleitung ohne Pedal ausführen ließe, so ist doch das Pedal als obligat gedacht nd folgt in seinem Gebrauch einer alten Beuronerübung: es läuft vor allem nicht eständig mit, sondern wechselt besonnen mit dem reinen Manualsatz und tritt ielfach nicht mit dem ersten Akkord, sondern erst später ein, z. B. beim „*Veni reator*" und „*Deo gratias*" *(solemnis)* erst bei der fünften Melodienote und so berall ähnlich.

Die Registrierung ist dem verständigen Spieler überlassen, der ein Requiem von iner Ostermesse unterscheiden wird; wer das nicht spürt, der lasse die Hand von er Orgel und zweimal vom Choral!

Daß beim „*Asperges*" und „*Vidi aquam*" die Wiederholungen gleich *recitando* ehandelt sind, ist das richtige, ebenso, daß die Rezitationen z. B. im „*Dies irae*" uasi melodramatisch überspielt sind.

Die Begleitung ist modern und doch streng, streng und doch gefällig. Sie hat twas apartes, feines, es sind keine alten ausgetretenen Geleise, es ist ein sichtliches Bestreben, uns den Choral angenehm, ja interessant zu machen: man vergleiche . B. das „*Pange lingua*"[3]) S. 11, ebenso das feierliche „*Ite missa est*" S. 13, bei

[1]) Bei „*Venturi*" fehlt im Alt bei *e* der Verlängerungspunkt.

[2]) Vielleicht wäre allerdings die Zahl besser auf drei beschränkt worden, da die gewöhnliche Stimme erne nach drei Noten eines neuen Impulses bedarf!

[3]) Die Baßnote *C* bei *rex* trägt wohl aus Versehen ein Kreuz statt eines Auflösers.

Digitized by Google

dem schon die feinere Phrasierung beachtenswert ist gegenüber der gewöhnlichen abgedroschenen, fast rohen Auffassung dieser ebenso oft wie übel gebrauchten Melodie, die neues Blut vertragen kann. Und so könnten wir noch dies und das hervorheben, auch betonen, daß man manches anders geben und verstehen und wünschen könnte; allein es ist ja klar, daß ein versierter Spieler, der sich in den Geist des Chorals hineingelebt hat, von selbst auf diese und jene andere Idee kommt. Molitor selbst variiert und schattiert nach Stimmung und Festcharakter. Dabei steht ihm ein hochmodernes Orgelwerk zur Verfügung, das ihm erlaubt, auch den subtilsten Gedanken nachzugehen. Da ist es freilich ein Genuß, den alten Praktiker begleiten zu hören. Wäre das überall so, dann wäre der Choral gerettet und fände nicht nur Duldung, sondern Liebe! Aber so treffen eben die notwendigen Faktoren weit nicht überall zusammen wie z. B. in Beuron, wo man nicht nur auf theoretischen Erwägungen, sondern auch auf langjährigen praktischen Erfahrungen steht, weshalb man anderwärts eben doch gern gerade an diese Phrasierung und Exegese sich anlehnt, wiewohl eine andere Hermeneutik denkbar wäre!

Nun steht aber wie für Anfänger eine noch leichtere, im wesentlichen nur dreistimmige, so für Kenner und Könner eine Begleitung desselben Verfassers noch aus, die auf Schwierigkeitsgrade der Ausführung gar keine Rücksicht nehmen wird, wie auch eine zusammenhängende Darlegung seiner Grundsätze in wenigen Monaten erscheinen wird. Da dürfen wir also wohl auf manche Überraschung gespannt sein!

Ich habe schon in der Ästhetik[1]) eingehend darauf hingewiesen, daß eine moderne Begleitung den Wert und die Brauchbarkeit des Chorals speziell für unsere Zeit nur wesentlich erhöhen kann und ich bekenne es hier ganz offen: für mich kann eine Choralbegleitung nicht modern genug sein, Chromatik und Enharmonik hat mich in ihrer Verbindung mit der diatonischen Choralmelodie noch nie geniert, vorausgesetzt, daß diese Verbindung meisterhaft in Harmonie und Vortrag war. Hier ist freilich ein Grenzgebiet: *quod licet Jovi non licet bovi!* Wer nicht wenigstens leichte Stücke aus dem Original tadellos begleiten kann, der halte sich an bewährte Vorlagen und verschone die Zuhörerschaft mit seinen eigenen Phantasien, seien sie nun diatonischen oder chromatischen Geschlechts oder überhaupt geschlechtslos! Freie Begleitung mit aller modernen Technik in Harmonie und Klangcharakter erfordert einen Meister und ein Instrument, wie wir beides nur äußerst selten beisammen treffen! Wer nun aber freier in die Saiten greifen kann und nach Herzenslust auch der Chromatik ihren Teil an der Choralmelodie vergönnt sehen möchte, dem kommt Griesbacher[2]) wie gerufen: er ist mir ganz sympathisch und was ich bei Molitor rühmend hervorgehoben, gilt *mut. mut.* meist auch hier. Hätte ich meine Choralbegleitungen früher herausgegeben, sie wären ähnlich, eher noch freier ausgefallen. Ich meine, man muß mit Freuden jeden modernen brauchbaren Versuch akzeptieren, ja begrüßen, das Gute nehmen, wo man es findet. Der Choral, seine Verbreitung und Genießbarkeit auch für moderne Ohren kann dadurch nur gewinnen. Mit Recht meint ein Rezensent von den alten Begleitungen: „Diese steifen und holperigen Orgelbegleitungen, namentlich jene, die in technisch kaum leistbarer Weise für jeden Melodieton einen besonderen leitereigenen Akkord verlangten — diese vertrockneten, klappernden Skelette aus Hucbalds Zeiten haben den armen Choral, der ohnehin nahezu tausend Jahre so oft vergeblich um die allgemeine Liebe der Menschen warb, vielfach nur diskreditiert, weil sie ihm so viel von seiner melodischen

[1]) A. Möhler, Ästhetik der katholischen Kirchenmusik S. 146.

[2]) *Quatuor modi cantandi Credo choraliter juxta Vaticanam comitante organo vel Harmonio interiectis VIII diversis modulis polyphonis ad IV—V voces inaequales cum appendice. Auctore* P. Griesbacher Op. 160 A (B für Männerchor). Regensburg, A. Coppenrath. Orgelstimme 3 ℳ, Singstimme 50 ₰.

Digitized by Google

razie und seinem rhythmischen Schwunge raubten." Es ist wahr, diese alten ageren und mageren Versuche sind für jeden feinfühlenden Musiker ungenießbar. lan sieht auch gar nicht ein, warum der Choral, der früher nach dem Zeugnis er Geschichte den Halb- ja den Viertelton selbst nicht gescheut und eine Menge Diesen eingeführt hat, was bei seinem orientalischen Ursprung mehr als naheliegend, eigentlich selbstverständlich war, heute eine moderne Harmonie nicht sollte ertragen önnen. Es ist mir aus dem Herzen gesprochen, wenn Griesbacher im Vorwort schreibt: Wer die Resultate eines Systems, das an anderer Stelle eine eingehende Begründung rfahren wird, ohne prinzipielle Voreingenommenheit an der vorliegenden Probe prüfen vill, wird sich überzeugen können, daß die vielhundertjährige Choralmelodie die Chromatik nicht ausschließt, sondern nur mit ihrer Hilfe eine restlos befriedigende armonische Interpretation zu finden vermag. Sie fordert in ihrem Ewigkeitswerte ie ganze Farbenpracht einer modernen Palette in die Schranken." Hier ist voll rnst gemacht mit der Einfügung und Einpassung der Choralmelodie in die moderne Harmonie. Auch hier ist dem Studium eine interessante Vorlage geboten: man kann iel daraus lernen wie man die Melodie chromatisch fassen, verstehen, interpretieren nd verbinden könnte, wie man sie frei und ungeniert hineintauchen läßt in das Farbenreich der Harmonie. Wir brauchen Abwechslung und wer so singen und pielen kann, tut gut daran. Daß Griesbacher gerade das *„Credo"* in diesem Stile ugänglich macht, ist um so dankenswerter, als gerade dieser Gesang so oft, fast n jeder *missa cantata,* an die Reihe kommt und zwar wegen seiner Ausdehnung ielfach die Choralmelodie vorgezogen wird: da tut Abwechslung wohl und zudem ind noch *ad libitum* mehrstimmige polyphone Sätze mit Verwertung der betreffenden Choralmotive — also organisch verbunden! — beigegeben, nämlich das *„Et incarnatus", „qui cum patre et filio"* und *„et vitam venturi"*. Zum Schluß folgt möchte ch sagen eine pikante Beigabe: ein freirhythmisches *„Credo"* in ein-, zwei- und mehrstimmigen Unisono- und Chorsätzen mit Verwendung des Achtels als Einheit nd freier Mensur! Das mit einem guten Chor nach sorgfältiger Übung flott vorgetragen, wäre nicht nur etwas neues, apartes, sondern müßte auch gewaltigen Effekt erzielen. Aber ein guter Chor gehört dazu und eine gute, möglichst moderne Orgel mit einem ebensolchen Organisten! So wenigstens wäre die mögliche angedeutete Wirkung sicher. Gerade auch die Orgelbegleitung bringt wie vorher so besonders hier prächtige Abwechslung und gestattet, die reichen Nuancen einer modernen Orgel auszunützen: es ist nicht der ewig gleichbleibende strenge vierstimmige Satz in der gewöhnlichen Lage, — hohe und tiefe Lage, Über- und Unterspielungen, orchestrale Behandlung seines Instruments, all das steht einem guten Spieler zur Verfügung!

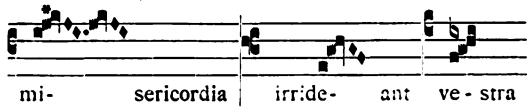
Daß Griesbacher hier einmal dem *„Credo"* seine künstlerische Aufmerksamkeit zugewandt ist anerkennenswert. Wir hoffen aber, daß es damit nicht sein Bewenden hat, sondern daß wir bald auch die notenreichen Gesänge des Graduale nach ähnlichen Gesichtspunkten behandelt sehen!

Digitized by Google

Das Quilisma. Von P. Coelestin Vivell O. S. B.-Seckau

In der Gregorianischen Rundschau 1905 und 1906 habe ich die Ansicht vertreten, daß das Quilisma keinen rückwirkenden Einfluß auf eine Dehnung der Vornote ausübe. Diese Ansicht suchte D. Mocquereau in der *Rassegna gregoriana* 1906, Juni, p. 225ff. zu widerlegen, indem er an der Hand zahlreicher Neumenhandschriften zeigte, daß daselbst dem Quilisma Tondehnungen vorausgehen, folglich seien sie vom Quilisma veranlaßt. Daraufhin habe ich sofort im Juniheft der Gregorianischen Rundschau S. 90 ff. nachgewiesen, daß solche Tondehnungen auch vor anderen Notengruppen (Scandicus, Torculus, Podatus, Porrectus, Climacus) stehen, daß daher auch diesen Neumen ein rückwirkender Einfluß auf jene Dehnungen zugeschrieben werden müßte, wenn die obenerwähnte Schlußfolgerung richtig wäre. Die Verlängerung des Schlußtones der vorausgegangenen Notengruppe bezweckt nichts anderes als eine Trennung der Gruppen oder eine Hervorhebung motivischer Variationen: Nachahmung, Gegenbewegung, Steigerung u. dgl. Ferner ist die Vornote des Quilisma am Anfange einer Wortsilbe, also wo demselben keine Notengruppe auf derselben Silbe vorhergeht, nie mit einem Längezeichen versehen.

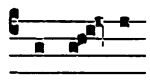
Von diesen schwerwiegenden Bedenken hat weder D. Mocquereau im *Nombre musical,* noch Bewerunge in der Regensburger *Musica sacra* 1911, S. 132, Notiz genommen, sondern nur die von mir bereits entkräfteten Beweise neuerdings vorgebracht. Um die Leser nicht länger im Irrtume zu belassen, will ich hier nachweisen, daß weder die episematischen Choralausgaben des D. Mocquereau, noch der Kodex H. 159 von Montpellier, noch auch der Kodex IX, 11 von St. Peter in Salzburg auf den sich D. Mocquereau berufen hatte, in der Regel eine Tonverlängerung der Vornote des Quilisma am Anfang einer Textsilbe aufweisen. Damit der Leser meine Belege nachprüfen kann, habe ich bei letzterem Kodex jedesmal die Seite und bei den zwei ersteren Quellen außerdem noch die Zeile angegeben.

Aus der ersten Quelle ist zu ersehen, daß im punktierten *Graduale Romanum* 1908 die Vornote mit keinem Verlängerungszeichen versehen ist, so oft das Quilisma unmittelbar auf eine Atmungspause folgt oder wenn es eine neue Silbe beginnt, d. h. wenn demselben weder zwei oder drei tiefere Noten, noch auch eine eigene Notengruppe vorhergeht, z. B. *:

Diese und ähnliche Notenbeispiele ohne punktierte Vornote (ohne gedehnten Vorton) kommen auf den ersten 140 Seiten des episematischen Graduale an 209 Stellen vor.[1])

[1]) **Nr. 1, Seite 3, Zeile 6; 2, 3, 8; 3, 4, 6; 4, 6, 7; 5, 6, 9; 6, 7, 1; 7, 8, 2; 8, 8, 6; 9, 9, 5; 10, 12, 4; 11, 12, 4; 12, 12, 8; 13, 13, 1; 14, 13, 9; 15, 13, 9; 16, 14, 7; 17, 15, 5; 18, 16, 2; 19, 16, 2; 20, 19, 5; 21, 20, 2; 22, 21, 1; 23, 21, 2; 24, 23, 7; 25, 23, 7; 26, 25, 2; 27, 25, 3; 28, 26, 3; 29, 26, 4; 30, 28, 2; 31, 28, 7; 32, 28, 7; 33, 31, 2; 34, 31, 3; 35, 32, 7; 36, 33, 5; 37, 38, 1; 38, 38, 3; 39, 40, 7; 40, 40, 8; 41, 42, 4; 42, 42, 8; 43, 42, 9; 44, 43, 1; 45, 43, 5; 46, 44, 2; 47, 44, 5; 48, 45, 1; 49, 47, 4; 50, 50, 1; 51, 52, 7; 52, 55, 5; 53, 55, 6; 54, 59, 2; 55, 59, 4; 56, 60, 3; 57, 60, 4; 58, 60, 6; 59, 61, 9; 60, 61, 10; 61, 62, 6; 62, 64, 3; 63, 64, 6; 64, 65, 2; 65, 65, 3; 66, 65, 5; 67, 67, 7; 68, 68, 7; 69, 69, 2; 70, 69, 5; 71, 69, 7; 72, 70, 9; 73, 71, 5; 74, 71, 6; 75, 71, 8; 76, 72, 3; 78, 72, 5; 79, 72, 7; 80, 73, 3; 81, 73, 3; 82, 74, 1; 83, 74, 2; 84, 74, 4; 85, 74, 5; 86, 74, 6; 87, 74, 8; 88, 75, 2; 89, 75, 4; 90, 75, 6; 91, 75, 8; 92, 75, 9; 93, 76, 1; 94, 76, 1; 95, 76, 3; 96, 76, 5; 97, 78, 7; 98, 79, 6; 99, 80, 1; 100, 80, 4; 101, 80, 6; 102, 80, 7; 103, 81, 7; 104, 82, 1; 105, 83, 7; 106, 84, 9; 107, 85, 9; 108, 82, 2; 109, 88, 6; 110, 88, 8; 111, 89, 7; 112, 89, 8; 113, 90, 1; 114, 90, 1; 115, 90, 6; 116, 91, 2; 117, 91, 3; 118, 93, 1; 119, 93, 5; 120, 93, 6; 121, 94, 4; 122, 94, 8; 123, 95, 1; 124, 95, 1; 125, 95, 4; 126, 95, 4; 127, 96, 6; 128, 99, 5; 129, 99, 6; 130, 99, 7; 131, 100, 1; 132, 101, 3; 133, 101, 3; 134, 101, 4; 135, 101, 4; 136, 102, 1; 137, 103, 6; 138, 103, 7; 139, 103, 8; 140, 103, 9; 141, 104, 3; 142, 105, 7; 143, 105, 8; 144, 105, 8; 145, 106, 1; 146, 106, 1; 147, 107, 1; 148, 108, 1; 149, 108, 3; 150, 108, 4; 151, 108, 5; 152, 108, 8; 153, 109, 1; 154, 109, 5; 155, 110, 2; 156, 110, 6; 157, 111, 2; 158, 112, 4; 159, 112, 6; 160, 112, 7; 161, 112, 8; 162, 114, 2; 163, 114, 8; 164, 115, 1; 165, 115, 2; 166, 115, 3; 167, 116, 2; 168, 116, 3; 169, 117, 2; 170, 118, 1; 171, 118, 7; 172, 120, 4; 173, 120, 4; 174, 120, 8; 175, 120, 9; 176, 122, 7; 177, 123, 4; 178, 123, 6; 179, 124, 1; 180, 124, 6; 181, 124, 9; 182, 125, 2; 183, 125, 4; 184, 125, 2; 185, 125, 6; 186, 129, 5; 187, 129, 7; 188, 129, 8; 189, 129, 9; 190, 129, 9; 191, 130, 1; 192, 130, 3; 193, 132, 2; 194, 132, 3; 195, 133, 9; 196, 133, 9; 197, 134, 3; 198, 134, 6; 199, 135, 6; 200, 136, 6; 201, 136, 6; 202, 136, 8; 203, 137, 2; 204, 138, 1; 205, 138, 2; 206, 140, 1; 207, 140, 3; 208, 140, 3; 209, 140, 4.**

Digitized by Google

Vom 1. Adventsonntag bis zur Passionswoche (S. 140) zählte ich 209 Quilismaneumen, die am Anfang einer Textsilbe oder zwischen Notengruppen auf einer und derselben Silbe unmittelbar nach einer Atmungspause, nur mit einer Vornote versehen sind. In allen diesen Fällen hat die Vornote nie einen Dehnungspunkt; folglich übt das Quilisma keinen rückwirkenden Einfluß auf eine Tonverlängerung der Vornote aus.

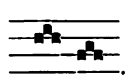
Zuweilen scheint im episematischen Graduale der Dehnungspunkt deshalb weggelassen zu sein, weil dem Quilisma eine Silbe auf derselben Tonstufe vorhergeht,

so daß die Note der vorausgegangenen Silbe mitsamt der Vornote des Quilisma als eine Tonlänge von D. Mocquereau angesehen wurde. Aber dies widerspricht dem Portamento (welches ja die musikalische Bedeutung des Quilisma haben soll), weil sein Schleifton nur auf derselben Silbe durch eine Dehnung der unmittelbaren Vorschlagsnote eingeleitet wird.

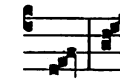
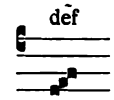
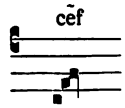
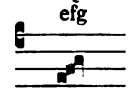
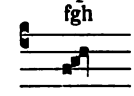
Im punktierten Graduale entbehrt die Vornote nicht selten auch da des Dehnungspunktes, wo ihr auf derselben Wortsilbe ein Climacus vorausgeht, dessen oberster Ton nicht verdoppelt ist — wieder ein Zeichen, daß auch hier das Quilisma ohne Einfluß auf eine Verlängerung der Vornote bleibt: z. B. Seite 10, Zeile 3 und 7; 12, 3, 4; 13, 8; 14, 2, 6, 9; 15, 4, 6; 16, 1, 2, 6; 25, 1, 3, 6 usw.

* * *

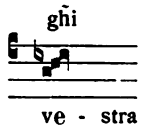
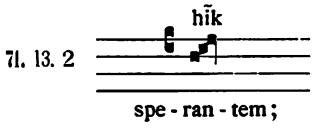
Mit der episematischen Ausgabe D. Mocquereaus stimmt in bezug auf die rhythmische Behandlung der Vornote auch der Kodex H 159 von Montpellier überein, was um so bedeutungsvoller ist, als nach Angabe des Prof. A. Gastoué alle Neumenhandschriften Frankreichs betreffs der Notation des Quilisma die gleiche Lesart wie Montpellier haben *(Tous les Mss neumés français que je connais, ont la même écriture que Montpellier pour les diverses façons de noter le quilisma).*

Die französischen Handschriften deuten nämlich den zeitlichen Zwischenraum zwischen zwei Tönen, d. h. die Dehnung des ersteren Tones (latente Pause) durch einen graphischen Zwischenraum zwischen den zwei Noten, bezw. Notengruppen an, wie das Vatikanische Graduale:

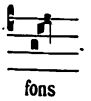


Sollen aber die Töne eng aneinander geschlossen werden, so sind auch die betreffenden Noten eng zusammengeschrieben. Dies letztere ist nun auch der Fall beim Quilisma, so oft es am Anfang einer Silbe steht:

denn auf den ersten 26 Seiten des Kodex ist unter 89 Fällen die Vornote nur an zwei Stellen vom Quilisma ein wenig getrennt, dagegen an den 87 übrigen Stellen eng an dasselbe angeschlossen, nämlich:

Nr. 1 auf Seite 13, Zeile 1: ex-**au**-d; 2. 13, 7 *De-i*; 3. 13, 9 *Salvatorem*; 4. 14, 2 *tu-a*; 5. 14, 4 *ecclesi-is*; 6. 14, 6 *o-re*; 7. 15, 5 *Gaude-te*; 8. 15, 11 *fa-cit*; 9. 15, 16 *ex-surge*; 10. 16, 5 *conturbabi-tur*, 11. 16, 6 *commo-dat*; 12. 16, 8 *conservabitur*; 13. 16, 11 *Isra-el*; 14. 17, 2 *volu-it me*; 15. 17, 5 *aeternum*; 16. 17, 9 *tribulavit*; 17. 18, 11 *et*; 18. 19, 2 *De-us*; 19. 19, 3 *credi-di*; 20. 19, 3 *certus*; 21. 19, 4 *in*; 22. 19, 6 *me-us*; 23. 20, 8 *invocarem*; 24. 20, 10 *tribulatione*; 25. 21, 1 *ma-ter*; 26. 21, 2 *Amen*; 27. 21, 2 *quod*; 28. 21, 3 *omni-a*; 29. 21, 9 *fraudati-a-des*; 30. 21, 9 *su-o*; 31. 21, 12 *Isra-el*; 32. 22, 2 *protege*; 33. 22, 3 *Gaudete*; 34. 22, 3 *allelu-ia*; 35. 22, 4 *laudati-o*; 36. 22, 4 *laudati-o*; 37. 22, 4 *alleluia*; 38. 22, 7 *De-us*; 39. 23, 1 *Emmanuel*; 40. 23, 3 *Orientem*; 41. 23, 10 *pulsate*; 42. 23, 12 *pulsanti*; 43. 24, 12 *Samaritanae*; 44. 25, 1 *in vitam*; 45. 25, 4 *tu-o-rum*; 46. 25, 4 *punitorum*; 47. 25, 8 *super*; 48. 25, 10 *justificationibus*; 49. 26, 1 *videbunt*; 50. 26, 1 *beati*;

51. 24, 5 mortu-us

52. 23, 10 pulsa - te
53. 23, 12 pulsan - ti

54. 13, 2 me - us

55. 14, 6 *defici-ent*; 56. 15, 11 *habitare*; 57. 16, 5 *firmat*; 58. 16, 7 *semen*; 59. 16, 10 *fideles*; 60. 18, 11 *nihil*; 61. 21, 8 *e-is*; 62. 21, 11 *et vos*; 63. 21, 12 *Domine*; 64. 22, 2 *tu-arum*; 65. 22, 8 *abneget*;

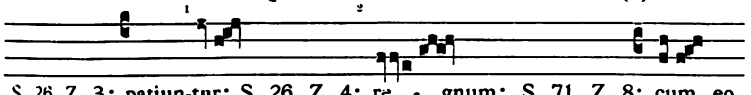
Digitized by Google

66. 23, 4 *tentavit*; 67. 24, 4 *prodiit*; 68. 15, 6 69. 21, 8 *e-is*; 70. 23, 1 *e-ius*;

72. 13, 9 *aperi-atur*; 73. 13, 10 *tu-am*; 74. 15, 12 *matrem*; 75. 17, 6 *tu-am*; 76. 19, 1 *poe-nitentiam*; 77. 19, 8 *De-i*; 78. 19, 10 *populi*; 79. 20, 4 *me-um*; 80. 20, 6 *alleln-ia*; 81. 22, 12 *fili-um*; 82. 23, 2 *super*; 83. 24, 11 *dabo*; 84. 26, 5 *alleluia*; 85. 26, 5 *nomen*; 86. 26, 6; *nuntiate*; 87. 26, 7 *alleln-ia*.

Zwischen Vornote und Quilisma ist ein kaum wahrnehmbarer Abstand S. 24, Z. 12



Diese, zudem noch kaum merkliche Ausnahme von den 87 übrigen Engbindungen der Vornote mit dem Quilisma am Anfang einer Silbe bestätigt die Regel, daß der tiefere Vorton nicht verlängert werden soll, mit anderen Worten, daß die Ziernote nicht verlangsamend auf ihren Vorton zurückwirkt.

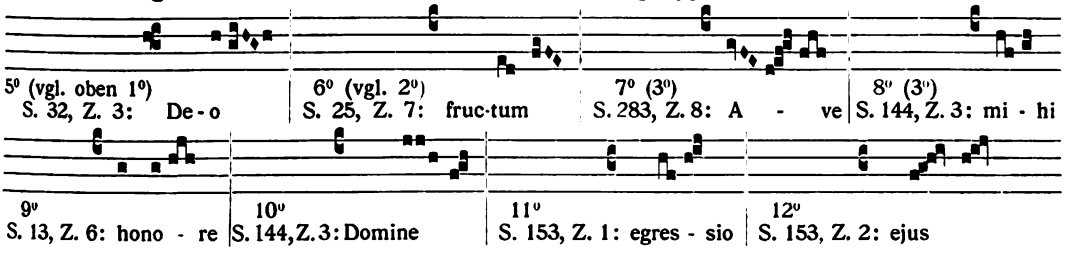
Wo aber dem Quilisma ein höherer Ton (1) oder eine ganze Gruppe von Tönen (2) vorausgeht, finden sich beide im Kodex Montpellier getrennt.

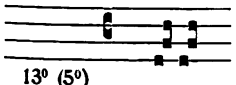


S. 26, Z. 3: patiun-tur; S. 26, Z. 4: re - gnum; S. 71, Z. 8: cum eo
S. 75, Z. 4: An - geli

Der Grund dieser Trennung in Schrift und Gesang *(notanda et exprimenda* — Guido Microl. c. XV) darf nicht dem Quilisma zugeschrieben werden, weil, wie wir soeben gesehen haben, die Ziernote von ihrer tieferen Vornote fast nie getrennt ist, so oft ihr keine Notengruppe auf derselben Silbe vorausgeht; er muß vielmehr darin gesucht werden, weil, nach der Gesangsregel des Guido von Arezzo, jede Gruppe von Tönen durch eine kleinste Schlußdehnung von der anderen unterschieden werden soll: *mora ultimae vocis in syllaba quantuluscumque est; unus, duo vel tres (soni) aptantur in syllabas* (l. c.).

Daher gewahrt man in der Tonschrift der französischen Neumen-Manuskripte und der Vatikanischen Choral-Ausgaben nicht bloß vor dem Quilisma-Scandicus, sondern auch vor dem gewöhnlichen Scandicus und anderen Tongruppen einen leeren Zwischenraum:





Da im Kodex von Montpellier die Neumen sehr oft bloß deswegen auseinander gerückt sind, weil die darunter stehenden Tonbuchstaben mehr Raum beanspruchen, so können die Abstände zwischen den Neumen allein für die rhythmische Gliederung nicht maßgebend sein. Einen sicheren Beleg hiefür gibt nur die Übereinstimmung der beiderseitigen Zwischenräume d. i. in den Buchstaben und in den Neumen.

Andere Neumenhandschriften haben den zeitlichen Abstand zwischen den Tongruppen durch eine Verdoppelung der letzten Note des ersten Teilgliedes dargestellt, so z. B. der Kodex a. IX, 11 von St. Peter in Salzburg, auf welchen Dom Mocquereau mit „überwältigender" Beweiskraft (*Musica Sacra* 1911, S. 132) in der *Rassegna gregor.* 1906, VI—VII bezüglich der Verlängerung der Vornote des Quilisma durch eine Doppelnote sich berufen hat. Als ich in diesem Kodex die von D. M. zitierten Stellen nachprüfte, fand ich, daß vom ersten Adventsonntag an bis Septuagesima unter 328 Quilisma-Neumen 299 eine einfache Vornote haben, daß dagegen nur in 28 Fällen die Vornote verdoppelt ist. Da eine Regel nicht nach den Ausnahmen, sondern nach der Mehrzahl der Fälle sich zu richten hat, im obigen Kodex aber dem Quilisma in einer zehnfachen Überzahl keine Doppelnote vorausgeht, so besagt die daselbst beobachtete Regel das gerade Gegenteil, nämlich: der Vorton des Quilisma ist nicht zu verlängern.

Digitized by Google

Übrigens beginnen im Graduale von St. Peter auch andere Notengruppen mit einer oppelnote: der Scandicus , der Podatus , der Pressus , der Climacus raepunctis , wie die fünf nachstehenden Beispiele zeigen:

Fo. 12. *Allel. ℣. Ostende . . . tu-am;* Fo. 20. Offert. *Deus tu . . . tu-um;* Fo. 21. Grad. *Dilexisti . . . leo;* Fo. 21. Offert. *Afferentur . . . proximae;* Fo. 23. Grad. *Ostende. ℣. Bened. . . . avertisti.*

Auf den Seiten von Fo. 10—26, welche die Adventmessen enthalten, ist die Vornote es Quilisma nur an folgenden 28 Stellen verdoppelt:

1. Fo. 11. Grad. *Universi ℣. Vias . . . mihi.* 2. Fo. 14. Offert. *Ad te Dñe . . . levavi.* 3. Fo. 20ᵛ. ntr. *Populus . . . glori-am.* 4. Fo. 21ᵛ. Com̃. *Diffusa . . . aeternum.* 5. Fo. 22ᵛ. Intr. *Rorate . . . esuper.*[1]) 6. Grad. *Tollite . . . vestras.* 7. *l. c. portae.* 8. *l. c. aeternales.* 9. *l. c. quis.* 10. Fo. 21. ntr. *Dilexisti . . . unxit.* 11. Fo. 23. Offert. *Confort . . . veniet.* 12. Fo. 23ᵛ. Grad. *Ostende, ℣. Bened . . . erram.* 13. *l. c. Jacob.* 14. Com̃. *Ecce Dñus . . . cum.* 15. *l. c.* Intr. *Prope es . . . Cognovi.* 6. Fo. 26. Grad. *A sum̃o . . . eius.* 17. *Firmamentum.* 18. Fo. 26ᵛ. Grad. *In sole. ℣. A sum̃o . . . gressio.* 19. *eius.* 20. Grad. *Dñe Deus. ℣. Excita . . . nos.* 21. Grad. *Excita. ℣. Qui regis . . . ppare.* 22. *l. c. Manasse.* 23. Fo. 27ᵛ. Tr. *Qui regis. ℣. Qui sedes . . . Cherubim.* 28. *l. c. salvos.*

Dagegen wird das Quilisma an folgenden 65 Stellen mit der einfachen Note eingeleitet:

1. Fo. 10. Intr. *Ad te . . . me-us.* 2. *l. c. inimi-ci.* 3. Grad. *Univ. ℣. Vias . . . me.* 4. Fo. 12ᵛ. *Allel. ℣. Ostende. Alleluia.* 5. *l. c. Alleluia.* 6. *l. c. nobis.* 7. Fo. 14. Offert. *Ad te irride-ant.* 8. Fo. 20ᵛ. Intr. *Populus . . . Dominus.* 9. *l. c. vocis.* 10. *l. c. cordis.* 11. *l. c. ℣. velut.* 12. Grad. *Ex Sion . . . species.* 13. *l. c. decoris.* 14. *l. c. ℣. Congregate . . . sanctos.* 15. *l. c. testamentum.* 16. *l. c. eius.* 17. *l. c. super.* 17. *Allel. Laetatus. Alleluia.* 18. *l. c. ibimus.* 19. Offert. *Deus tu . . . plebs.* 20. *l. c. misericordi-am.* 21. *l. c. nobis.* 22. Fo. 21. Intr. *Dilexisti . . . justitiam.* 23. *l. c. de-us.* 24. *l. c. consortibus.* 25. Grad. *Dilexisti . . . laetiti-ae.* 26. Fo. 21ᵛ. Offert. *Afferentur . . . prox-e-ius.* 27. Com̃. *Diffusa . . . de-us.* 28. Intr. *Gaudete.* 29. *l. c. modestia.* 30. *l. c. prope.* 31. Fo. 22. *Allel. ℣. Excita. Alleluia.* 32. *l. c. nos.* 33. Offert. *Benedixisti . . . remisisti.* 34. Com̃. *Dicite . . . pusillanimes.* 35. *l. c. ecce.* 36. Intr. *Rorate . . . salvatorem.* 37. *l. c. ℣. Firmamentum.* 38. *l. c. aperiatur.* 39. Fo. 22ᵛ. Grad. *Tollite. ℣. Quis: corde.* 40. Fo. 23. Grad. *Prope. ℣. Laudem: loquetur.* 41. *l. c. me-um.* 42. Offert. *Confortamini: ecce.* 43. *l. c. veni-et.* 44. Com̃. *Ecce virgo: fili-um.* 45. *l. c. e-ius.* 46. Fo. 23ᵛ. Grad. *Ostende: nobis.* 47. *l. c. Domine.* 48. *l. c. ℣. Benedixisti: Domine.* 49. Com. *Ecce Dñus: lux.* 50. Fo. 26ᵛ. Grad. *A sum̃o, eius.* 51. *l. c. e-ius.* 52. *l. c. ℣. Coeli: enarrant.* 53. Fo. 26ᵛ. Grad. *In sole: su-um.* 54. *l. c. ℣. A sum̃o coelo.* 55. Grad. *Dñe Deus: nos.* 56. *l. c. Domine.* 57. *l. c. potentiam.* 58. *l. c. ℣. Excita: tu-am.* 59. Grad. *Excita. ℣. Qui regis: intende.* 60. *l. c. qui.* 61. *l. c. qui (2).* 62. *l. c. Manasse.* 63. Fo. 27ᵛ. Tr. *Qui regis. ℣. Qui sedes.* 64. *l. c. ℣. Excita Domine.* 65. Offert. *Exsulta: ecce.*

Wir haben gesehen, daß auf den Blättern 10—27[2]) die Vornote des Quilisma nur 28mal verdoppelt, dagegen 65mal einfach ist; die Verdoppelung der Vornote bildet also nicht die Regel, sondern die Ausnahme. Für die vorgebliche Regel von der verlangsamenden Rückwirkung des Quilisma auf seine Vornoten dürfte man daher sich nicht auf den Salzburger Kodex berufen. Die von Dom Mocquereau angeführten Neumenkodizes von Graz und Wien konnte ich leider noch nicht nachsehen.

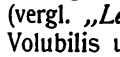
Im Kodex von St. Peter in Salzburg werden, wie wir gesehen haben, auch andere Notengruppen von einer Doppelnote eingeleitet. Wenn also die verdoppelte Vornote des Quilisma dem Einflusse dieses Ziertones zuzuschreiben wäre, so müßten auch der Podatus, Scandicus, Pressus und Climacus eine verlangsamende Wirkung auf die vorausgehenden Töne ausüben. Der Grund dieser Tondehnungen liegt aber nicht in einer Rückwirkung der folgenden Neume, sondern, wie gesagt, in der Trennung der Tonfiguren, ferner in der Hervorhebung motivischer Variationen, Nachahmungen, Wiederholungen, Kontrasten,

[1]) Die auf Fo. 22 abweichende Schriftform des Podatus, Quilisma, Torculus verraten eine spätere Hand, und so erklärt sich die Häufung der Doppelnoten vor dem Quilisma gegenüber ihrem spärlichen Gebrauche auf den vorausgegangenen und nachfolgenden Seiten.

[2]) Der Grund, weswegen die Messen der Adventszeit hier benützt wurden, liegt darin, weil gewöhnlich die ersten Blätter der Neumenhandschriften am sorgfältigsten beschrieben sind. Dies trifft auch im Kodex von St. Peter zu, welcher im späteren Verlaufe weit zahlreichere Varianten aufweist als in den Adventmessen und daher in seiner Gänze für Neumenstudien unbrauchbar ist.

Digitized by Google

Steigerungen des Affektes, in Stützpunkten vor dem Aufsteigen und endlich in den Proportionen des Numerus (s. „Der oratorische Rhythmus der gregorianischen Melodie" in Heft 1 ff. des Gregorius-Blattes 1912).

Unter diesem vielseitigen Gesichtspunkte sind auch die Dehnungspausen der Tongruppen vor dem Quilisma-Scandicus zu erklären (vgl. die Notenbeispiele in der Gregorianischen Rundschau 1906, S. 91). Das Quilisma ist eben nicht mit dem modernen Portamento zu verwechseln, es war vielmehr ursprünglich ein enharmonisch (Gregor. Rundschau 1905, S. 118) aufsteigendes Tremolo (a. a. O. S. 162), welches Guido als ein scheinbares Auf- und Absteigen bezeichnet, weil der vibrierende Ton bald stärker, bald schwächer, d. i. an Kraft variierend klingt *(tremulam id est varium tenorem ... Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia saepe ut majori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus).* (Microl. c. XV.) Dieses scheinbare Steigen und Fallen des bebenden Quilisma ist daher in späteren Handschriften mit der Porrectus-Neume dargestellt , wie in den spätmittelalterlichen Quadratnoten auch das Tremolo der Di- und Tristropha und des Oriscus[1]) die Form eines Porrectus erhalten haben  . Vielleicht ist dies der Grund, weswegen Johannes de Muris die Quilisma-Neume als eine Notenfigur auf- und absteigender Töne bezeichnet: *Quilisma dicitur curvatio et continet notulas tres vel plures quandoque ascendens et iterum descendens quandoque e contrario (Suma mus.* c. VII; Gerb. III, 202), so daß man glaubte, der Pariser Musikgelehrte habe das Quilisma mit dem Porrectus oder Torculus *(volubilis)* verwechselt (vergl. *„Les sons repercutés"* in der *Tribune de Saint-Gervais* und „Die Tonfigur der Volubilis und Viñola" im Cäcilienvereinsorgan 1912).

D. Pothier hat die Quilismafrage am besten gelöst, wenn er im Vorwort des Graduale schreibt: Das Quilisma ist ein aufsteigender Vibrationston, der nicht kürzer als sein Vorton sein darf; m. a. W.: der untere Ton des Quilisma-Scandicus soll stärker, aber nicht länger als die Tremulante sein.

Aphorismen

Der Dirigent sei vor allem wahrhaftig gegen das Werk, welches er aufführen will, gegen sich selbst und gegen das Publikum, er denke nicht, sowie er eine Partitur zur Hand nimmt: „Was kann ich aus diesem Werke machen?", sondern: „Was hat der Schöpfer damit sagen wollen?"

Er studiere dasselbe so gründlich, daß ihm die Partitur während der Aufführung nur mehr eine Stütze seines Gedächtnisses, aber keine Fessel seiner Gedanken ist.

Hat er durch das Studium eines Werkes sich ein Bild desselben gewonnen, so gebe er dieses Bild einheitlich, nicht zerstückelt wieder.

Er halte sich stets gegenwärtig, daß er die wichtigste, verantwortungsreichste Persönlichkeit im Musikleben ist. Durch gute, stilvolle Aufführungen kann er das Publikum bilden und eine allgemeine Läuterung des künstlerischen Empfindens herbeiführen, durch schlechte, nur seiner Eitelkeit fröhnende, den Boden für echte Kunstausübung untauglich machen.

Ein schönes Werk schön aufgeführt zu haben, sei sein größter Triumph, der berechtigte Erfolg des Komponisten sein eigener.

(F. Weingartner, „Über das Dirigieren", Berlin, S. Fischer 1896.)

[1]) Bezüglich der Ausführung des zwei- und mehrfachen Strophicus stellt P. Gietmann im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1905 die Äußerung des D. Pothier in Abrede, daß das Tremolo beim Chorgesang als ein einfacher Ton zu singen ist. „Von dem letzten," so meint Gietmann, „sagen aber Pothier und die Alten nichts. Pothier meint nur, der Strophicus sei eine Reihe von leicht wiederklingenden Tönen, ein Vibrieren auf gleicher Tonhöhe oder in der Distanz eines Halbtones (Ausgabe von Kienle S. 91), nicht aber eine einfache zwei- oder dreimal so lange Note" (soll heißen: Ton). Wie übereilt diese Behauptung auch hierin war, zeigt die zwei Seiten später kommende Äußerung des D. Pothier: „Es ist besser, man verzichtet auf das Tremolo des Quilisma, auf das Vibrieren des Strophicus, auf die Wellenbewegung des Oriscus, als daß man diese feinen Schattierungen des Tones schlecht ausführt. Es genügt, den Strophicus und den Oriscus je nach der Zahl ihrer Unisono-Noten zu verlängern." (Kienle: „Dem Strophicus entspricht einigermaßen eine Verlängerung des Tones" S. 93.) *Mieux vaut donc renoncer à la note trémulante du quilisma, aux sons vibrés du strophicus, à l'ondulation de la voix marquée par l'oriscus, que de mal exprimer ces nuances délicates. Il suffit, pour le strophicus et l'oriscus de prolonger le son, en proportion du nombre des notes qui se rencontrent, unies sur le même dégré.* (Pothier, *Mélodies grég.* p. 102—103.)

Digitized by Google

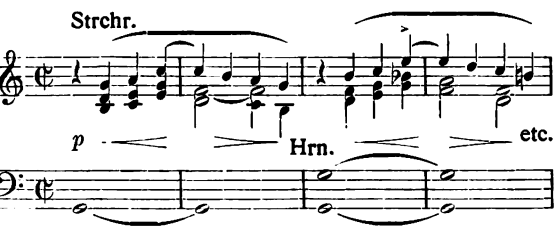
Mitterers Jubiläums-Festmesse Op. 98

für gemischten Chor und Orchester

:: Von Kapellmeister Fr. Höfer-Regensburg ::

Die „Erlöser"-Messe[1]) ist eine Schwesterkomposition zu Mitterers großangelegter Herz-Jesu-Messe Op. 70, und es muß auf das freudigste begrüßt werden, daß der Tiroler Meister, der es wie nicht leicht ein zweiter versteht, in seinen Kompositionen das kirchlich-melodische Moment in so ganz hervorragender Weise zum Ausdruck zu bringen, sich mit dieser Messe abermals auf das Gebiet der Instrumentalkomposition begeben hat.

Es dürfte ja vielleicht die Zukunft auf diesem Gebiete überhaupt eine neue Ära bringen. Dann wäre aber allerdings für die einzelnen Komponisten ein weit tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Instrumentierungskunst vonnöten; denn betrachtet man die Werke der kirchlichen Instrumentalmusik vom Standpunkt der heutigen so hoch entwickelten Orchestertechnik aus, so lassen sie gar manches zu wünschen übrig. Auch mit Mitterers vorliegendem Werke kann ich in dieser Beziehung nicht immer einverstanden sein. Sehen wir aber von diesen Dingen ab und wenden wir uns dem Werke selbst zu!

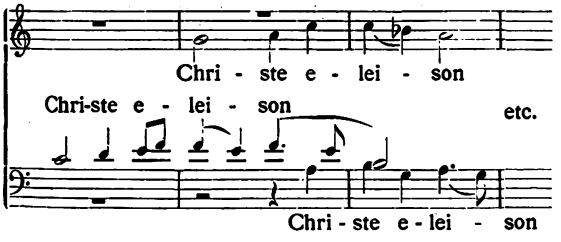
Kyrie eleison flüstern uns die Streicher entgegen und man spürt den Ruf nach Erbarmen schon aus den ersten Takten, trotzdem die Violinen noch ohne Worte reden.

Dreimal, immer höher, dringt uns dieses einfache, aber dennoch sehr charakteristische Motiv in die Seele. Allerdings habe ich hier das Empfinden, daß beim zweitenmal die erste Klarinette über den Streichern schwebend singen müßte, gleichsam als löste sich aus dem gemeinsamen Rufe eine einzige Stimme los zur Bitte um Erbarmen für alle andern.

Nach diesem kurzen Orchestervorspiel setzt nun in erhabener Ruhe der Chor ein. *„Kyrie eleison"*, vom *piano* emporsteigend und wieder in sich zurücksinkend. Dieses Motiv ist besonders schön und künstlerisch durchgearbeitet. In reicher Abwechslung zieht es sich — teils in seiner Originalgestalt, teils modulierend — durch alle vier Gesangsstimmen, sich immer mehr steigernd und immer eindringlicher zum Herrn um Erbarmung flehend. Wenn nun ein mitfühlender Dirigent durch ein geschmackvolles *Accellerando* dieses Eindringliche noch erhöht, so ist eine mächtige Wirkung auf den Hörer unausbleiblich.

Im *Christe eleison* klingt uns ein neues Motiv im Sopran entgegen:

Es ist melodisch etwas reicher als das Motiv zum *Kyrie*, hat aber denselben Stamm, dieselbe Linie. Um die Steigerung zu erhöhen und seinen musikalischen Inhalt voll auszunützen, bringt es der Meister in verschiedenen Änderungen und Umkehrungen. Ein geradezu genialer Gedanke ist die Wiederkehr des ersten Themas im doppelten Kontrapunkt mit dem zweiten Thema von Takt 10 des *Christe eleison*.

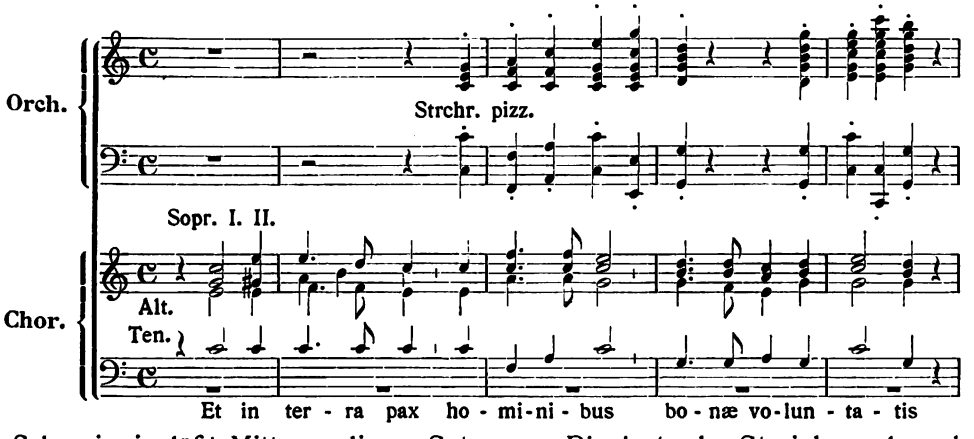
[1]) *Missa solemnis in laudem Ss. Salvatoris ineunte saeculo post Chr. nat. XX.* Regensburg, F. Coppenrath (H. Pawelek).

Digitized by Google

Die beiden Motive sind zwar nicht sehr eng, aber dennoch sehr gut ineinandergefügt und durch die selbständige Führung der einzelnen Stimmen ergibt sich eine vorzügliche Wirkung: es singt und klingt alles. Jeder Sänger sucht den melodischen Gehalt seiner Partie unwillkürlich nach Kräften auszuschöpfen, denn jeder fühlt, daß er nicht nur sogenannte „Hilfs- oder Füllnoten" zu singen hat, sondern eine echte, vollwertige, selbständige Melodie von ganz bestimmt ausgeprägtem Charakter. Infolgedessen entströmt dem ganzen Ensemble eine gewisse Wärme, ein rege pulsierendes Leben, das auch auf den Hörer überströmt. Meister Mitterer verfügt eben über einen brillanten Vokalsatz.

Zu dem dritten *Kyrie* leitet ein recht poetisch empfundenes Orchesterzwischenspiel über. Abwechselnd tritt in den Klarinetten und Violinen das erste Thema wieder selbständig in seiner Urgestalt auf. Das Orchester ist von hier ab viel glücklicher behandelt, als in den vorhergehenden Sätzen, es klingt und strahlt sogar bei dem großen *Forte*-Einschlag in Takt 10 des dritten *Kyrie*.

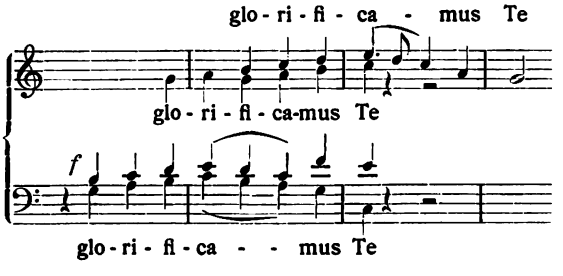
Sehr stimmungsvoll wirkt darauf die zurückkehrende Ruhe bis zum Schlusse, den noch ein kleiner Genieblitz krönt: das Hauptthema in der ersten Violine, gespielt auf der *G*-Saite. Diese Stelle ist von ganz besonderem Klangreiz.

Prächtig und erhebend klingen am Anfange des **Gloria,** bei dem zwei Trompeten hinzutreten, die vollen Akkorde in den höheren Lagen des Chores:



Sehr sinnig läßt Mitterer diesen Satz vom *Pizzicato* der Streicher, also gleichsam mit Harfenklängen begleiten. Könnte denn zu solchen und ähnlichen Zwecken nicht eine wirkliche Harfe dem Orchester eingefügt werden?[1])

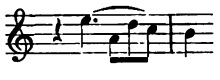
Mächtig packt darauf das im ganzen Chor und vollen Orchester *Forte* einsetzende *Laudamus Te,* besonders die in Sechzehnteln rauschenden Streicherfiguren. Bei *glorificamus Te* löst sich ein kleines Thema ab:



[1]) Die Harfe haben in kirchlichen Werken schon manche Komponisten angewendet, ich erinnere z. B. an César Franck, neuerdings an Joh. G. Meuerer in seiner Elisabethmesse Op. 72. (Siehe das Referat hierüber S. 46 dieses Heftes.) Die Redaktion

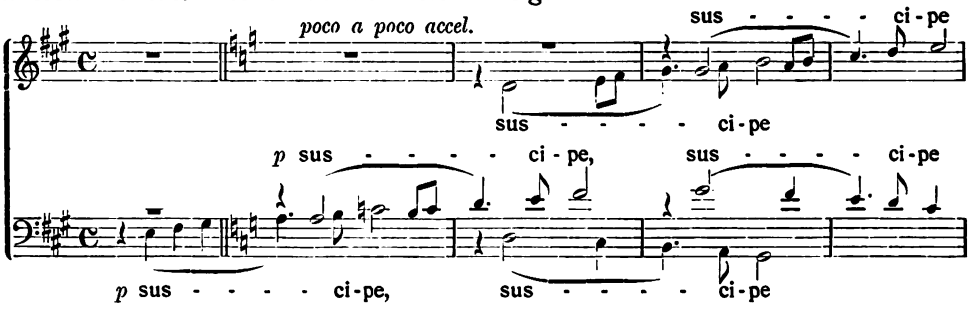
Digitized by Google

Dieses einfache, bescheidene Motiv erhebt sich zu einem feierlich bewegenden Abschluß.

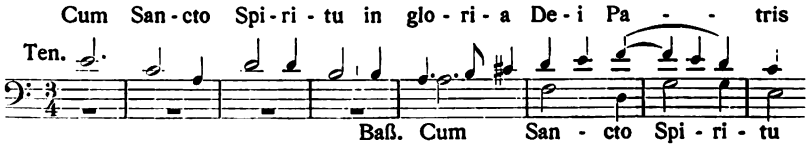
Das nun in der ersten Violine einsetzende neue Motiv ist äußerst gut angebracht.

Der Aufbau, der symphonische Fluß des Tonstückes verlangt hier unbedingt ein kleines Seitenthema, nur ist dasselbe in vorliegendem Falle etwas gar zu kurz und unbedeutend. Es wäre breiter, großzügiger, in schön geschwungener Linie zu wünschen gewesen.

Das Thema bei *Domine Deus* ist aus dem ersten Thema des *Kyrie* gebildet. Im sechsten Takt nach *B* tritt es bei *„Domine Deus"* in seiner Originalform auf und es ist dann auch zur Orchesterüberleitung zum *Qui tollis (Andante sost. A*-dur) verwendet worden. Dieser kleine Übergang in wohlklingender Modulation wirkt sehr stimmungsvoll.

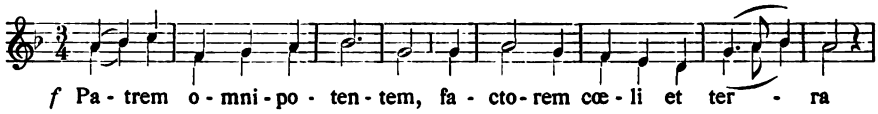
„Qui tollis peccata mundi" erscheint als Sopransolo, dem der Chor in tieferer, etwas düsterer Lage mit *„miserere"* antwortet.

Bei *„suscipe"* drängt sich ein neues, rhythmisch scharf geprägtes Motiv hervor, in dessen musikalischer Durcharbeitung, Engführung, Umkehrung und reicher Modulation sich Mitterer wiederum als Meister zeigt.

In diesem Satze ist auch das erste Horn als melodieführendes Instrument verwendet, was sich besonders in den Takten 18, 22 und 23 gut macht.

„Quoniam tu solus sanctus." Wieder klingt es uns wie ein Engelchor mit der Harfenbegleitung entgegen, gewissermaßen die Reprise in der symphonischen Form. Daran schließt sich eine Fuge, die man sogar noch als Doppelfuge bezeichnen könnte. Das Thema:

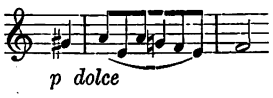
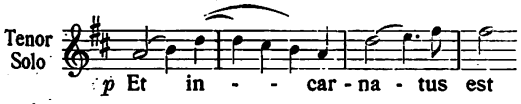


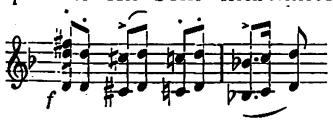
tragen zunächst Tenor und erste Violine vor, die Vokalbässe bringen die Antwort. Später gesellt sich wunderschön in der zweiten Violine eine Erinnerung an das erste Thema des *Kyrie* bei, das sich wie ein roter Faden durch die ganze Messe zieht. Diese Fuge ist ganz ausgezeichnet durchgearbeitet und erhebt sich zu großartiger Lebendigkeit und schwungvoller Steigerung. Ihr Hauptthema ist sehr glücklich gewählt, hat ein äußerst charakteristisches Gepräge und ist ein echtes Fugenthema, das sich vorzüglich zur Verarbeitung und feiner Engführung eignet.[1])

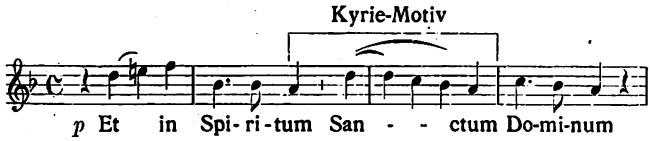
Das **Credo.** Zwei Takte Orchestereinleitung, dann setzen Sopran und Alt mit einem breit angelegten Thema ein, das wiederum alle Eigenschaften eines Fugenthemas in sich hätte.

[1]) Bekanntlich hat diese Schlußfuge „ob ihrer Kirchlichkeit" auf der XX. G.-V. zu Innsbruck bei einem Referenten Bedenken erregt, die aber von der Versammlung nicht geteilt wurden. D. R.

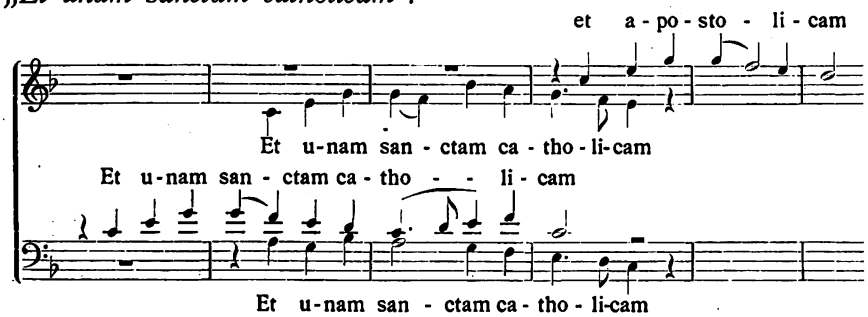
Digitized by Google

Groß und feierlich klingt der *Forte*-Einsatz des gesamten Ensembles bei *„Filium Dei"*.

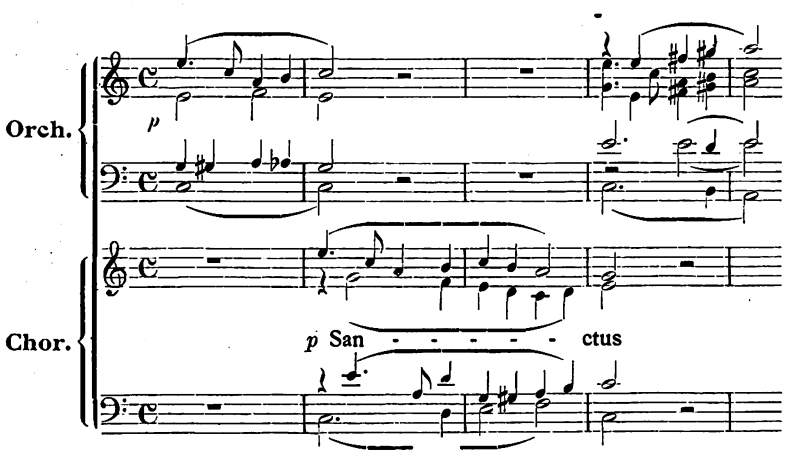
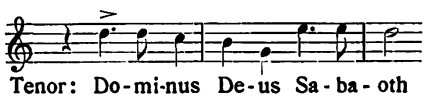
Nun folgt bei *„Deum de Deo"* ein reizender, melodisch reicher Satz: Das erste Thema tritt in fugenartiger Engführung auf, begleitet von einer schön kontrapunktisch durchgeführten Figur in den Streichern.

Das Ganze schließt dann ungemein zart mit einer weich klingenden Überleitung zum *„Et incarnatus est"*, das uns das erste Thema aus dem *Kyrie* (in den Klarinetten) wieder in die Seele zurückruft:

Das *„Et resurrexit"* erinnert melodisch an den Anfang des *Credo*. Im elften Takt nach *F*, bei *„Et iterum"* tritt im Streichquintett ein sehr markantes Motiv auf:

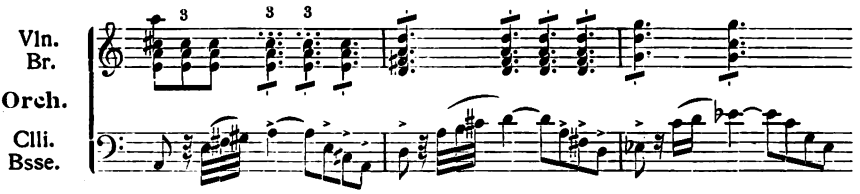


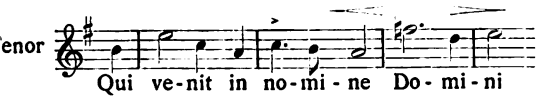
„Et in Spiritum" bringt der Sopran mit zarter Streicherbegleitung. Sehr schön ist in diese Melodie ein Anklang an das erste *Kyrie*-Motiv verwoben:

Und dieses Motiv drängt sich im folgenden in verschiedenen Stimmen wieder des öfteren hervor, ganz besonders vernehmbar bei *„Et unam sanctam catholicam"*:

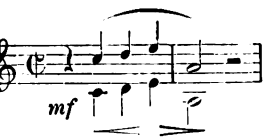
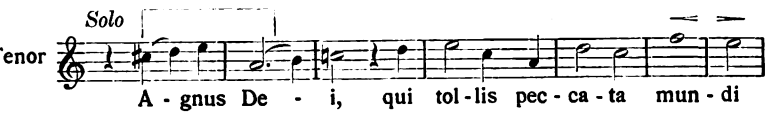


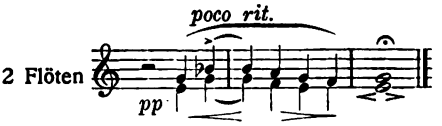
Den Abschluß führt Mitterer wieder mit dem neueintretenden ersten Thema des *Credo* im $^3/_4$-Takt durch, das in breiter Melodik und raschem Tempo dem Schluß entgegendrängt.

Sehr eindrucksvoll mit einem kurzen Thema in den Bläsern setzt das **Sanctus** ein, das dann der Chor wiederholt.

Bei *„Dominus Deus"* tritt ein neues Thema in fugenartigen Einsätzen auf:

Digitized by Google

Sehr gut ist das *„Pleni sunt coeli"* instrumentiert; die in Triolen dahinauschenden Streicher illustrieren hier vorzüglich den Text des Chores und aus em Rauschen der Geigen und Bratschen treten die wuchtigen Gänge in den Celli nd Bassi markant hervor:

Dazu eine breite Melodieführung in den Bläsern; das nenne ich eine gediegene Kontrapunktik. Immer wieder klingt auch hier das *Kyrie*-Motiv hindurch, nur in ntsprechenden kleinen Veränderungen. Und auch zum *„Osanna"* liefert dieses Thema das Hauptmaterial.

Das **Benedictus** enthält abermals als Grundgedanken das *Kyrie*-Motiv, doch st es hier nicht mehr durchgearbeitet, sondern es beschränkt sich mehr auf einzelne Andeutungen in den Streichern. Ein neues Motiv reckt sich bei *„qui venit"* hervor, vird aber nicht weiter ausgenützt und verwertet:

Das *„Osanna"* ist dasselbe wie im *Sanctus*, diesmal aber mit feierlichem, kräftigem Abschluß.

An der Spitze des musikalisch bedeutsamen **Agnus Dei** steht ein sehr charakteristisches Motiv in den Klarinetten:

Der Tenor faßt nach fünf Takten dieses Motiv und spinnt es zu einem schön melodischen Thema aus, dem dann der Chor in Terzengängen *„miserere"* anfügt:

Wieder bringen die Klarinetten dasselbe Motiv, das dann ein Sopransolo aufnimmt und etwas verändert weiterführt. Beim dritten Male ist es verstärkt instrumentiert durch Hinzufügung des zweiten Hornes. Und nun beginnt in der ersten Klarinette ganz deutlich das *Kyrie*-Motiv in Originalgestalt und der ganze Chor setzt vollklingend mit dem Motiv am Anfange des *Agnus Dei* ein. Von hier an beherrscht nun das *Kyrie*-Motiv die Stimmung, abwechselnd in Klarinetten und Violinen und der Chor übernimmt es zu längerer Durchführung, ähnlich wie im *Kyrie* selbst.

Sehr poetisch ist der Abschluß, wenn die beiden Flöten in tiefer Lage nochmal das Thema erklingen und verhallen lassen.

So besitzen wir in Mitterers *Missa solemnis* ein kirchenmusikalisches Werk von großem Werte, und es wäre nur zu wünschen, daß ihm recht viele und recht gute Aufführungen zuteil würden.

Digitized by Google

Sängers letzte Weihnacht

Ein Pastorale von Anton Riegl, Domvikar in Linz a. D.

„Hochwürden, allen Ernstes, Sie sind schwerkrank. Sie sollten schon längst zu mir gekommen sein! Und rasende Kopfschmerzen? Sie sind als Kapellmeister an der Gnadenkapelle wohl viel beschäftigt, vielleicht überangestrengt?" „Herr Doktor, ich arbeitete mit warmem Herzen; Lust und Liebe ließ mich keine Mühe fühlen. Freilich zelebrierte ich öfters um drei Uhr früh, dirigierte dann Amt auf Amt bis zehn Uhr, elf Uhr, nachmittags Bittgesänge, Litaneien, abends viele Proben." „Das war zu viel, das mußte Sie niederwerfen. Hochwürden, folgen Sie! Nach München! Ihre kräftige Natur wird das überwinden." „Jetzt vor Weihnacht! Statt an der wonnigen Krippe einen Jubelhymnus zu singen soll ich als armseliger Spitaler figurieren? — das tut weh, weher als der brennende Kopf!"

Auf der Klinik in München. Erregte Fieberphantasien, aus denen der Kranke nicht mehr erwacht. Frei fliegt die Seele durch Zeit und Raum wie ein vom Wintersturm müde gehetztes Blatt. In der Gnadenkapelle glaubt er zu sein, Gebete und Gesänge zu hören, in die er einstimmt, all die Bitten und Hilferufe, die liebesseligen Grüße an die Gottesmutter bewegen das Herz. Einmal in Passau — vor ein paar Monaten war's — hatte ihm ein junger Kollege gesagt: „Lieber Freund, dich hat die Himmelskönigin zum Schatzmeister des marianischen Tonperlengeschmeides ernannt, das minnetrunkene Sängerherzen ihr geweiht, du schmückst liebevoll ihr Gnadenbild mit diesen Liederjuwelen." Und nun rauschen durch diese Seele die Klänge der Messe *„Assumpta est Maria"* (Palestrina), eine Sixtina in Tönen, die die Reinste auf lichten Wolken musikalischer Schönheit schweben läßt; das alte, süße Lied „Ein Röslein ist entsprungen"; es zittern die herrlichen Akkorde des *Agnus* der *H*-moll-Litanei (Witt) durch den Raum, nach dessen himmelstürmenden *parce nobis* alle Stimmen wie anbetend sich vor dem Lamme Gottes neigen; jetzt erbraust Gollers glühender Sang „Soweit, ja soweit der Himmel blaut, klingt stürmisch derselbe Jubellaut . . .: Ave, du hehre Gottesbraut!" — O wie diese Klänge die Seele erquicken! Und nun sinkt er im Geiste vor dem Gnadenaltar nieder und singt immer wieder dieselbe rührende Weise, dieselbe kindliche Bitte, Griesbachers „Gnadenmutter, höre mich, reinste Jungfrau, heile mich heute . . . morgen . . ."

* * *

Draußen am Gange spricht tiefernst der Primarius zur Krankenschwester: „Sofort zur Operation! Zerebrospinales Geschwür. Sofort!" Die Seele des bleichen Kranken, der auf den Operationstisch gebettet ist, träumt fort. Entschwunden sind die innigen Weisen, wilde, seelenmarternde Musik vermeint er zu hören. Erregte Passagen, stöhnende Seufzer, schneidende Wehrufe, grausiges Hüiih die Oktave hinauf und herunter. Sind's Rasereien aus „Elektra", Qualrufe aus dem „Inferno"? Ein musikalischer Höllenbreughel! Wie sehnt sich die Seele nach einer Konsonanz! Ein peinigender, furchtbarer Aufschrei des ganzen Orchesters — kurze Stille — dann beginnen schmerzlich bewegte Stimmen zu singen *„Stabat mater dolorosa . . ."* Und die zitternde Seele flüchtet unter den Mantel der Schmerzensmutter und erschauert in innigem Gebete *„. . . flammis ne urar succensus, per Te, virgo, sim defensus in die judicii . . . Christe, cum sit hinc exire . . ."*

* * *

Es klingelt heftig am Telephon: „Hier Altötting, wie stehts?" „Hier Primarius X. Zu spät! Wenn die Christbaumlichter verlöschen, ist es aus."

Die Seele des Todgeweihten hebt bereits die Schwingen zum Fluge. Sie träumt die letzte heilige Messe: Im strahlenden Prachtgewande schreitet er zum Gnadenaltar. — O wie süß beginnen seine Sänger den Introitus! Und die wonnigen Klänge der herrlich orchestrierten Messe *„Oriens ex alto"* (Filke). Nie sang er so ergriffen den unendlich schlichten Bericht des Evangeliums, dessen Kraft und Anmut kein Dichter je erreichte. „Es erging ein Befehl vom Kaiser Augustus . . . es war kein Platz in der Herberge . . . ich verkündige euch große Freude . . ." Und die Menge der himmlischen Heerscharen war da beim Offertorium; und sie sangen einen Sang von himmlischer Schöne. „Der Himmel freue sich, es juble die Erde vor dem Angesichte des Herrn, denn er stieg hernieder." — Die Hosannarufe des Sanktus verklangen, zur heiligen Wandlung, zum letztenmal *„. . . Hoc est enim corpus meum . . ."* und ehrfurchtzitternd erhebt er den Heiland. Da weicht plötzlich das blendende Weiß der Gestalt, und die himmlische Pracht eines göttlichen Knäbleins ruht in seiner Hand . . . *„O Jesu parvule,* nach dir ist mir so weh. O tröste mein Gemüte, *o puer optime,* nach aller deiner Güte, *o princeps gloriae, — trahe me post te!"* Und das göttliche Knäblein streckt die Händchen nach ihm und zieht ihn unter dem Jauchzen des Engelchores mächtig empor. — Zu Ende der Traum, nun selige Wirklichkeit. — Draußen läuten die Weihnachtsglocken.

Durch die Blätter geht folgende Notiz: München, 25. Dezember 1909. Der Kapellmeister an der Gnadenkapelle in Altötting, Hochwürden Herr Ludwig Muckenthaler, ist im Alter von 37 Jahren nach einer Operation gestorben. R. i. p.

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Stimmschulung. Es regt sich allerorten, um die Ausbildung der Stimme in gesicherte und geordnete Bahnen zu lenken. Besonders im verflossenen Jahre 1911 wurden zahlreiche Kindersingschulen gegründet. Darunter hat man die Einrichtung zu verstehen, wonach schulpflichtige, stimm- und gehörbegabte Kinder außerhalb ihrer Schulzeit vereinigt werden zu gemeinsamem Gesangstudium und gemeinsamer Einübung von Gesängen. Solche Anstalten wurden in letzter Zeit eröffnet in Wien, in Prag und Graz.

In Bayern sind diese Einrichtungen bekannt unter dem Namen „Centralsingschulen". Wir kennen solche in Augsburg, München, Nürnberg, Passau, Regensburg u. a. m. Auch in Düren (Rheinland) vereinigt man allmonatlich einmal an die eintausend Schulkinder zu einer gemeinsamen Gesangstunde, wo die Lieder gesungen werden, die vorher in den einzelnen Schulen von den Kindern eingeübt worden sind.

Hand in Hand damit geht das Bestreben, den Gesanglehrern an Schulen Gelegenheit zu tieferem Studium der menschlichen Stimme und zu ihrer zweckdienlichen Übung zu geben. In dieser Hinsicht bringt das preußische Unterrichtsministerium dieser Bewegung weitgehendes Interesse entgegen. Einzelne Lehrer des Königlichen Instituts für Kirchenmusik in Berlin bereisen im Auftrage der Regierung die einzelnen Provinzen des preußischen Staates und überzeugen sich durch eingehende Untersuchungen von dem Stande der Stimmschulung. Auf gleicher Höhe steht die Fürsorge für Stimmschulung im Staate Hamburg, wo kein Singlehrer als Fachlehrer mehr ohne eingehende Prüfung angestellt wird.

Außer dieser amtlichen Reformarbeit veranstalten einzelne Gesanglehrer Weiterbildungskurse mit zum Teil vielerseits anerkannten Erfolgen. Aber die ganze Arbeit dieser Art, so notwendig und verdienstlich sie auch sein mag, bleibt doch nur Stückwerk. Wir begrüßen deshalb auf das lebhafteste die Bewegung zu „Mehr-Stimmschulung" an den Lehrerbildungsanstalten. Dort muß gründliche Umwertung der Musikpflege erfolgen in dem Sinne einer eingehenden Stimmschulung.

Auch im Königreiche Sachsen wird der Ruf nach Steigerung der Stimmschulung an den Volksschulen und Seminarien immer lauter erhoben. Aber alle diese Rufe bleiben so lange erfolglos, bis ein Stab von Seminar-Musiklehrern den werdenden Lehrern die nötige Vorschulung mitzugeben imstande sein wird. Hoffen wir!

In bezug auf die Centralsingschulen halten wir nur eine Bedingung zu stellen für geboten: Hauptsache muß bleiben tüchtige Singarbeit in der Klasse bei möglichster Individual-Behandlung. Kunst ist an sich kein Massenartikel. Und wenn nicht die gehörige fachmännische Aufsicht waltet und nicht die notwendige Einzelarbeit geleistet wlrd, kann der Massenbetrieb im Singen leicht zu Täuschung der Zuhörer und zu Stimmenschädigung der Ausführenden führen.

Im übrigen aber kommt all diese Mehrarbeit an der Stimme auch den Kirchenchören zugute. Möge jeder Kirchenchorleiter sehen, wie er sich von dieser gesunden Strömung ergreifen läßt und seine hohen Ziele nach Kräften fördert im Sinne von Kunstschulung.

Vom 6. bis 18. November 1911 wurde in Köln ein staatlicher Fortbildungskursus für Gesanglehrer höherer Schulen abgehalten. Die Teilnehmer waren aus den Provinzen Rheinland, Westfalen, Hessen-Nassau, Hannover und Schleswig-Holstein. Die Leitung hatte der Kgl. Musikdirektor W. Josephson aus Duisburg. Als Dozenten wirkten der Kgl. Musikdirektor A. Wiltberger aus Brühl und Dr. Hopmann aus Köln. Die Vorträge und Übungen erstreckten sich auf: Physiologie und Hygiene der Stimme (Dr. Hopmann), Methodik des Schulgesanges und Chorgesang (Wiltberger), Theorie, Geschichte der Vokalmusik und Einführung in die Chorwerke (Josephson).

Am 18. Februar werden es 25 Jahre, daß H. H. **Dr. Wilhelm Widmann** zum Domkapellmeister in **Eichstätt** ernannt wurde. Wer als Fachmann weiß, welche Unsumme von Mühe und Arbeit, von geistiger und körperlicher Spannkraft ein Vierteljahrhundert angestrengter Kapellmeistertätigkeit bedeutet, der wird den noch jugendfrischen und feurigen Jubilar aus ganzem Herzen zu seiner 25jährigen Wirksamkeit beglückwünschen. Aber auch die *Musica sacra* hat allen Grund an diesem Tage mit lautestem Dank eines Mannes zu gedenken, der in unentwegter idealer Begeisterung als Priester und Kirchenmusiker gearbeitet hat, der aber auch auf reiche künstlerische Erfolge in diesen fünf Lustren zurückblicken kann. Und das sei ihm der schönste Lohn für die Vergangenheit und ein freudiger Ansporn für die Zukunft!

Prof. **Engelbert Humperdinck** — der Komponist von „Hänsel und Gretel" u. a. — ist von einer schweren Nervenlähmung befallen worden.

Vier Briefe von Johann Seb. Bach, die sich im Archiv der Stadt Sangerhausen (Thüringen) befinden, sollten für insgesamt 12000 ℳ veräußert werden. Der Regierungspräsident hat seine Zustimmung zum Verkaufe versagt! (Bravo.)

Digitized by Google

Am 4. Februar wird in **Berlin** eine Oper Friedrichs des Großen *„Il re pastore"* aufgeführt. Der Kaiser hat sein Erscheinen zugesagt.

Die bekannte Kgl. Hof-Orgelfabrik von G. F. **Steinmeyer & Co. Öttingen a. R.** ersucht die Redaktion zur Tabelle in *Musica sacra* 1912, Nr. 1, S. 19: „Die bedeutendsten Orgelwerke der Welt" um folgenden Nachtrag der von ihr gelieferten Werke: München (Dom) III Manuale, 54 Stimmen; Nördlingen (St. Georgskirche) III Manuale, 56 Stimmen; Frankfurt a./M. (Katharinenkirche) III Manuale, 56 Stimmen; Berlin (Stadtmissionskirche) III Manuale, 60 Stimmen; Speyer (Protestationskirche) III Manuale, 64 Stimmen; Mannheim (Christuskirche) IV Manuale, 92 Stimmen. — Ebenso können wir über die Orgel in der Klosterkirche in **Beuron** (Hohenzollern) folgendes mitteilen: Die Hauptorgel hat 61 Register und 3 Manuale und wurde 1911 erbaut. Pfeifen und Pneumatik stammen von F. X. **Späth**, Ennetach-Mengen, elektrische Leitung und Apparate von P. **Gregor Molitor**, französische Intonation von M. **König**, Caen (Normandie). Vom Spieltisch der Hauptorgel aus ist zugleich auch die **Chororgel** (21 Register, 2 Manuale, erbaut 1905) spielbar. — Zu unserem großen Bedauern erfahren wir, daß der eigentliche Erbauer dieser prächtigen Orgel, H. H. P. Molitor, der hochverdiente Direktor der Beuroner Musikschule, durch Überanstrengung schwer erkrankt ist. Infolgedessen mußte leider das Erscheinen der von ihm redigierten gehaltvollen Zeitschrift „Der katholische Kirchensänger" (Düsseldorf, L. Schwann) seit Neujahr 1912 eingestellt werden; gottlob erleidet der Unterricht in der Musikschule keine Störung, da der frühere Domorganist in Trier, Herr Jodok Kehrer (ein Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule), die Fächer des erkrankten Direktors übernommen hat. Wir wünschen dem verehrten Kollegen eine recht baldige und andauernde Gesundung. —

Herr P. **Bonvin** S. J. bittet um folgende Verbesserung in seinem Aufsatz „Rhythmus der Choralmelodie *‚Ave maris stella'"* (*Musica sacra* 1911, 12): 15. Zeile von oben lies statt trochäisch: **jambisch**, ebenso muß sich S. 225 das Zitat aus P. Dechevrens bis zum ersten Musikbeispiel erstrecken. Ferner ist 1912, 1 S. 7 Anm. zu lesen statt „Sänger": **Gesänge**; S. 16, 16. Zeile von unten statt 1867: 1868, ebenso S. 18, 6. Zeile von unten.

Besprechungen

1. Neue Messen

Aus dem Verlag von **A. Coppenrath (H. Pawelek), Regensburg:**

Huber, Heinrich, Op. 7. **Schutzengel-Messe** für Sopran, Alt und Baß mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Messen mit vorliegender Besetzung sind besonders schwächeren Chören freudigst willkommen. Der Komponist hat für leichte Sangbarkeit der Melodie, für richtige Textbehandlung und für Schonung der Stimmen trefflich Sorge getragen. In die Bewegung der Stimmen haben sich einige unschöne Fortschreitungen eingeschlichen: im *Gloria* bei *„unigenite"*, im *Agnus Dei* beim zweiten *„dona"*, im *Credo* bei *„omnium"*, im *Agnus Dei* beim ersten *„miserere nobis"*. Sehr empfehlenswert!

Reber, Hans, Op. 5. **Cäcilien-Messe** für eine Singstimme mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Nach dem Vorwort des Komponisten für die einfachsten Verhältnisse berechnet. Die Melodie bewegt sich in leicht sanglichen Intervallen, fast durchwegs von $c - \bar{c}$, so daß sie keinem Sänger Schwierigkeiten bereitet und leicht auch vom Organisten selbst gesungen werden kann. Die Orgelbegleitung ist — abgesehen von einigen Unebenheiten (z. B. im *Agnus Dei* neunter und zwölfter Takt, nachschlagende Oktaven- und Quintenparallelen, im *Gloria* fünftletzter Takt, im *Credo* bei *omnia*) — frisch und sauber gearbeitet; sogar der Pedalsatz ist angegeben. Ebenfalls sehr empfehlenswert!

Glock, Max, Op. 6. *Missa in hon. S. Raimundi* für vier Männerstimmen. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Eine Messe, wie sie einfacher nicht gedacht werden kann; freilich, einem strebsamen Männerchor wird dieselbe mangels melodischer und harmonischer Abwechslung nur wenig Interesse bieten. *Gloria* und *Credo* sind im $^4/_4$-Takt geschrieben. Der *Alla-breve*-Takt ist entschieden vorzuziehen.

Kügele, Richard, Op. 288 (wohl ein Druckfehler?). **Messe zu Ehren des heiligen Joseph** für 4st. gem. Chor und Orgel. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Diese Messe wird wohl bei unseren ernsteren Chören wenig Anklang finden. Eine Melodie, wie die des *Benedictus*, halte ich des Gotteshauses für nicht besonders würdig. A. Sch.

Aus dem Verlag von **L. Schwann, Düsseldorf:**

Nekes, Franz, Op. 45a. *Missa in hon. S. Nicolai* für 4st. gem. Chor. Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Daß Nekes bei den Klassikern des 16. und 17. Jahrhunderts in die Schule ging, d. h. daß der Meister **diese** stets als sein ideales Vorbild für seine Schöpfungen betrachtet, beweist wiederum seine

Digitized by Google

Nikolausmesse. Jene Strenge des Satzes, jener lautere Wohlklang, der die Alten unsterblich macht, spiegelt sich auch in diesem Werke wieder, welches früher im gleichen Verlage für vierstimmigen Männerchor erschien.

Gries, Fr. Victorinus, O. Fr. M., Op. 1. *Missa in hon. S. Francisci Solani* für 4st. Männerchor. Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Eine gediegene Arbeit, die ein fleißiges Studium der Alten verrät. Besonders für Seminarien geeignet.

Stein, Bruno, Op. 59. 16. Messe für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Diese Messe stellt an Treffsicherheit, Ausdauer und Beweglichkeit der Stimmen ziemlich hohe Anforderungen. Doch kann sie von geschulten Chören, die von einem tüchtigen Dirigenten geleitet werden, wirkungsvoll zum Vortrag gebracht werden.

Müller, Johannes, Op. 11. *Missa Assumpta est Maria in coelum* für 4st. gem. Chor. Partitur 2 ℳ, Stimmen à 25 ₰. Ch. K.

Nur ein treffsicherer, gewandter Chor wird diese Messe ohne Begleitung der Orgel (nur das *Credo* hat eine solche) mit Erfolg aufführen können. Manche Stellen klingen hart und ungewöhnt, z. B. das *unigenite* im *Gloria*. Der Tenor kann in dieser Messe zeigen, ob er Kraft und Ausdauer besitzt.

Refice, Licinius, Op. 1. *Missa Dominicalis* für drei Männerstimmen mit Orgel oder Harmonium. Preis 2 ℳ 80 ₰.

Dieses Opus 1 repräsentiert sich als tüchtige Arbeit. Der dreistimmige Vokalsatz ist lebhaft und wohlklingend; er wird gut wirken, wenn die drei Stimmen mehrfach besetzt sind. Die Textunterlage im *Kyrie* ist an einigen Stellen nicht gut, indem nach kurzen Noten eine neue Silbe zu sprechen ist. Zur Orgelbegleitung gehört ein gewandter Spieler.

Bentivoglio, Giulio, Op. 47. *Missa in hon. S. Caroli Borromei* für 4st. gem. Chor mit Orgel. Preis 3 ℳ.

Vokal- und Orgelsatz sind in diesem Werke meisterlich ausgearbeitet. In ersterem ist viele Abwechslung zwischen 2—4st. imitierten Sätzen, Unisono- und Solo-Stellen, während die Begleitung, ohne sich aufzudrängen, selbständig oder unterstützend geschrieben ist. Außer dem $^6/_4$-Takt im Anfang des *Credo* bietet sich keine Schwierigkeit für mittlere Chöre. Recht empfehlenswert!

Kromolicki, J., Fest-Messe zu Ehren des heiligen Erzengels Michael für gemischten Chor und Orgel.

Von meinem praktischen Standpunkt aus habe ich gegen das Werk einige Bedenken. Nur die Orgel allein wird die Harmonien rein wiedergeben, nicht aber der Sänger, der die Intervalle ganz anders berechnet und nur ein sehr schwierig zu behandelndes Intonationsorgan zur Verfügung hat. Bei Instrumenten ist mir das Chroma schon recht, aber bei Singstimmen liebe ich es „fast ganz ausgeschlossen". Nicht minder erschwert eine reine Tongebung der oftmalige Wechsel der Vorzeichen, z. B. nach 3 ♭ — 5 ♯. Chöre mit Frauenstimmen jedoch, welche das Werk einüben wollen, werden vielleicht eine gute Wirkung erzielen, namentlich wenn es oft mit Orgel an Ort und Stelle probiert und gehört worden ist. Es ist immerhin mit Würde und Begeisterung geschrieben. F. X. E.

Meuerer, Joh. G., Op. 72. *Missa in hon. S. Elisabeth* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel oder mit Streichquintett, Orgel und Harfe *ad lib.* oder für Streichorchester. **Leipzig, Otto Forberg.** Partitur 3 ℳ, Stimmen à 50 ₰.

Eine moderne Festmesse mit reichaufgetragenem Kolorit, schönen Kantilenen und tiefem Stimmungsgehalt. Der Komponist führt als Novum eine Harfe ein; diese Ausgabe liegt dem Referenten nicht vor, darum kann er darüber auch nicht urteilen. Jedenfalls aber verdient das gediegene Opus — auch ohne Harfe — warme Empfehlung und wird bei seiner nur mittleren Schwierigkeit auf unseren leistungsfähigeren Chören freudigste Aufnahme finden.

Joos, Osw., Op. 40. *Missa „Stabat Mater".* Leichte Messe zu Ehren der schmerzhaften Gottesmutter Maria. **Ziegenhals, Pietsch.** Partitur 1 ℳ, Stimmen 1 ℳ 50 ₰.

Wenn auch zum „Allerleichtesten" gehörig, ist die Messe der Kirche gerade nicht unwürdig.

Goller, V., Op. 70. *Missa pro defunctis* für 4st. gem. Chor mit Begleitung von 2 Waldhörnern und 2 Posaunen oder Orgel. **Augsburg und Wien, Böhm & Sohn.** Partitur 3 ℳ, Singstimmen à 50 ₰, Blechstimmen 1 ℳ 60 ₰.

In einfachen, feinen Linien ist hier der ergreifende Requiems-Text vertont und fordert eine ebenso feine, durchgeistigte Auffassung, wie sie z. B. auf der 20. Generalversammlung des C.-V. in Innsbruck geboten wurde; freilich dürften nur wenige Chöre über ein so ideales Bläserquartett verfügen. Die Blechbegleitung — und besonders die originale für 2 Waldhörner und 2 Posaunen — ist unbedingt der Orgel vorzuziehen, will man die Wirkung der Komposition voll und ganz ausschöpfen. J. W.

2. Orgelkompositionen

Gauss, Otto. Orgelkonzert. Sammlung alter und neuer Kompositionen für Orgel allein und mit anderen Instrumenten zum Konzertgebrauch wie zum Studium. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).**

Die Sammlung ist ein Gegenstück und zugleich eine Ergänzung zu des Herausgebers früher erschienenen „Orgelkompositionen aus alter und neuer Zeit zum kirchlichen Gebrauch" und sucht vor allem

Digitized by Google

dem konzertalen Charakter der Orgel gerecht zu werden. Eine solche Anthologie darf um so eher auf freundliche Aufnahme hoffen, als gerade in der letzten Zeit das Konzertspiel (außerhalb des Gottesdienstes) immer mehr Boden gewonnen hat und eben deswegen auch eine ausgedehntere Literatur erfordert. Nimmt man noch hinzu, daß die Sammlung nach einheitlichen Gesichtspunkten und modernen Grundsätzen redigiert (Dreiliniensystem, Angabe des Finger- und Pedalsatzes) und vom Verlag äußerst splendid ausgestattet ist, so mag das wohl die beste Empfehlung sein, die man der Anthologie mit auf den Weg geben kann. Bisher ist die I. Serie erschienen, welche in einzelnen Heften folgende Kompositionen enthält: I. Heft: Casini, *Fuga;* Porpora, *Fuga;* Martini, *Preludio e Fuga* (2 ℳ 70 ₰). II. Heft: Couperin, *Élévation;* d'Aquin, *Noël* (1 ℳ 50 ₰). III. Heft: Buxtehude, *Passacaglia* (1 ℳ 60 ₰). IV. Heft: Krebs, Fuge (2 ℳ). V. Heft: Kraus, *Fuga* (2 ℳ). VI. Heft: Bartmuß, Phantasie (2 ℳ.) VII. Heft: Fährmann, *Toccata* (2 ℳ). VIII. Heft: Ertel, *Passacaglia* (1 ℳ 80 ₰).

Walczyński, Fr., Op. 117. *„In Natali Domini"*, 35 *Praeludia pastoralia* für Orgel oder Harmonium. **Tarnov, Sigm. Jeleń.** Preis 3 ℳ 50 ₰.

In Nr. 5 der *Musica sacra* 1911 (S. 95) wurde aus der Feder des unermüdlichen Domherrn Mons. Walczyński eine gediegene Sammlung von *Praeludien de Passione et Ressurectione D. N. J. Ch.* angezeigt; die vorliegende ist ein Seitenstück hiezu und nimmt ihre Themata aus dem Schatze sehr alter polnischer Weihnachtslieder *(„Kolendy")*, für die Besitzer des Op. 106 eine wertvolle Ergänzung.

Rosenstengel, Artur, Op. 116. Orgelstücke. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 1 ℳ 20 ₰.

Das Heftchen bringt im Taschenbuchformat recht hübsche und klangvolle Vor- und Nachspiele, Phantasien und kleinere Stücke in den gebräuchlichsten Tonarten zur Verwendung beim Gottesdienst.

Engel, V., Op. 20. 25 Stücke für Orgel oder Harmonium. II. Auflage. **Paderborn, Junfermann.** Preis 2 ℳ 40 ₰.

Die II. Auflage beweist, daß sich die größtenteils thematisch bearbeiteten Stücke bereits zahlreiche Freunde erworben haben.

Ley, Hermann, Op. 12. Elegie für Trompete und Orgel. Preis 1 ℳ 25 ₰.

Erb, M. J., Op. 70. Sonate über Choralthemen der katholischen Liturgie. Preis 4 ℳ.

Karg-Elert, Siegfr. Sequenz Nr. II in *C*-moll. Preis 1 ℳ. **Leipzig, Otto Junne.**

Olsson, Otto, Op. 39. Präludium und Fuge.

Matthison-Hansen. Präludium und Fuge. **Kristiania, W. Hansen.**

Fünf moderne Kompositionen für Konzertzwecke, die einen sehr gewandten Organisten voraussetzen. Die Elegie erfordert zwar nur einen mittelmäßigen Spieler, dagegen einen um so tüchtigeren Bläser. In der Sonate ist weder bei Nr. I der fünfte Psalmton noch bei Nr. III der vierte Psalmton richtig zitiert, eine Unkorrektheit, die sich natürlich auch auf die Themen der sonst großzügigen Komposition ausdehnt.

Kotalla, Viktor, Op. 14. Harmoniumbuch für Kirche, Schule und Haus. **Breslau, Franz Goerlich.** 1911. Preis brosch. 6 ℳ.

Das Werk enthält 35 Originalkompositionen nebst Vor-, Zwischen- und Nachspielen zu katholischen Kirchenliedern, ist durchweg dreistimmig gesetzt und daher für den praktischen Gebrauch für Kapelle, Kloster, Schule und Hausmusik geeignet. Die Auswahl ist gut getroffen, so daß für alle Zeiten und Feste geeignete Lieder vorhanden sind; auch die Durcharbeitung zeugt von großem Fleiß und wird besonders jenen Freude machen, die ihr Interesse der Themenverarbeitung zuwenden, da jeder Satz aus Themen des betreffenden Chorals herauswächst. Neben kurzen und leichten Stücken finden sich auch längere und anspruchsvollere.

Barié, Augustin, Op. 5. *Symphonie pour Orgue.* Op. 7. *Trois Pièces pour Orgue.* **Paris, A. Durand & Fils.**

Moderne, eigenartige Musik — der Stil der Franzosen, für dessen Entwicklung bekanntlich der vor kurzem verstorbene Altmeister Guilmant bahnbrechend gewirkt und mit seinen Anhängern eine neue Ära für die Orgel geschaffen hat. Vorliegende Werke verdienen wohl Beachtung der Organisten. Manches muß unser Ohr erst gewöhnen, das soll jedoch kein Tadel sein. Bei öfterem Spielen dringt man erst in die Geheimnisse der Phantasie des Komponisten ein und man gewinnt Begeisterung für die Sache. Die Symphonie enthält fünf Sätze, bestehend aus *Prélude, Fugue, Adagio, Intermezzo* und *Finale.*

Jongen, Joseph, Op. 37. *Quatre Pièces pour Orgue.* 1. *Cantabile,* 2. *Improvisation-Caprice,* 3. *Prière,* 4. *Choral.* **Paris, A. Durand & Fils.**

Diese musikalisch gediegenen und tiefbeseelten Stücke hinterlassen einen ergreifenden Eindruck. Hier steht man wahrhaftig vor einem genialen Geisteskind. Diese Musik erhebt sich weit über die Alltagsmache so vieler gedankenarmer Notenschreiber. Jongen ist ein Moderner, der seinen Schöpfungen den Stempel der Individualität aufdrückt. Seine Sprache bekundet einen reifen Künstler.

Malling, Otto, Op. 89. Nachklänge aus Davids Psalmen. (Stimmungsbilder für die Orgel.) I. Der 23. Psalm, II. Der 33. Psalm. **Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen.** Preis 2 ℳ 50 ₰.

Stimmungsvolle Tonbilder, die uns im modernen Genre Programmusik bieten. Der Komponist hat die ihm vorgeschwebten Gedanken durch Angabe deutschen Wortlautes verständnisvoller und klarer gemacht, was zweifelsohne nur förderlich wirken kann. Die Kompositionen sind von mittlerer Schwierigkeit.

Digitized by Google

Samuel, Paul, Op. 11/12. 45 Präludien für Orgel zum kirchlichen Gebrauch. Op. 13. Orgel-Phantasie über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern". **Hildburghausen, F. W. Gradow & Sohn.** Ohne Preisangabe.

Die 45 Präludien werden jene Organisten, denen die Gabe des freien Präludierens mangelt, gerne in die Hand nehmen, da dieselben, leicht und gefällig, in den üblichen Dur- und Molltonarten — bis zu vier ♯ und ♭ — geschrieben sind.

Die Orgel-Phantasie dagegen verlangt schon einen technisch guten Manualspieler, der die etwas klaviermäßig geratenen Variationen und „Begleitungsfiguren" beherrscht.

Kienzl, Wilhelm, Op. 69. Zwei Stücke (Pastorale, Albumblatt) für Harmonium. **Leipzig, F. E. C. Leuckart.** Preis 1 ℳ 20 ₰.

Der Meister des „Evangelimann" hat hier den Harmoniumspielern zwei kaum mittelschwere, aber dennoch reizende, dankbare Stücke geschenkt. Chr. K.

Aus der Redaktionsstube

R. P. H. Winnipeg (Canada). Das Ms. mit bestem Dank erhalten; Abdruck erfolgt in einem der nächsten Hefte. Weitere Aufsätze gewiß willkommen. Ihre Komposition habe ich seiner Zeit sogleich H. Domkapellmeister übergeben und Ew. Hochw. davon Mitteilung gemacht, Sie scheinen jedoch — nach Ihrem Briefe zu schließen — dieselbe nicht erhalten zu haben. Pro 1912 ebenfalls: *Omnia bona faustaque!* — **R. P. Bn. Buffalo.** Die Sache ist, wie Ew. Hochw. inzwischen aus Nr. 1 ersahen, erledigt. Im übrigen verdiente die ganze Angelegenheit eine ausführliche, praktische Darlegung, speziell für unsere Kirchenchöre; wollen Ew. Hochw. dieselbe übernehmen? Ihre liebenswürdigen Wünsche und Grüße erwidere ich auf das herzlichste. — H. Lehrer **Zumbühl, Kleinwangen** (Schweiz). Besten Dank für das interessante Programm incl. „Gewitter auf der Alm". — H. **P. W. Jgdf.** (Schlesien). Im Prinzip einverstanden; Brief folgt. — H. Chordirektor **A. Treibenreif, Kaltern** (Tirol). Zur Vermählung die besten Glück- und Segenswünsche! — H. **Dr. M.** Der erwähnte Aufsatz über Programmusik im Hochland stammt aus der Feder des Münchener Privatdozenten Dr. Schmitz; inzwischen ist ein zusammenfassendes Werk hierüber erschienen: „Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart" von Dr. Otto Klanwell, Leipzig, Breitkopf & Härtel, geb. 7 ℳ, das ich Ihnen sehr empfehlen möchte. Über die neuesten Erforschungen Dr. Scherings werden wir später berichten; wenn irgendwo, so heißt es hier die Resultate der Diskussion abwarten. Soeben hat im Januar-Heft der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft O. Thalberg-Wien zu dieser Frage einen Aufsatz veröffentlicht „Zur Kompositionstechnik des Trienter Zeitalters"; es werden in nächster Zeit deren noch mehrere folgen. — H. Lehrer **W. H. Hbg.** (Nassau). Ms. dankend erhalten. Bezüglich des weiteren noch keine Antwort; wird wohl schwer gehen. — H. Mag. chor. **G. v. M., Innsbruck** (Canisianum). Für das Erscheinen des *Antiphonariums* der *Editio Vaticana* werden von verschiedenen Seiten die verschiedensten Termine angegeben, ohne daß man auf dieselben bauen könnte. Vor kurzem erhielt ich aus erster Quelle die Mitteilung, daß vor Jahresfrist an einen Gebrauch nicht zu denken sei; dagegen soll das *Officium Hebdomadae Sanctae* nicht mehr lange auf sich warten lassen. — H. Chorregent **L. in Rs.** Schon im vorigen Jahrgang wollte die Redaktion kleine Novellen, Episoden usw. bringen, aber der Mangel an Platz ließ es nicht zu. In der heutigen Nummer finden Sie übrigens Ihren — und noch vieler anderer Leser — Wunsch erfüllt. Hoffentlich gelingt es, die bereits im Satz vorliegenden Sachen in den nächsten Heften von Zeit zu Zeit unterzubringen. — H. H. **Dr. Hlond, Dobrzański, Hux, Mittelbach, Rauch** etc. für die lieben Briefe herzlichsten Dank; vielleicht ermöglicht die nächste Zeit eine baldige Antwort. — Zum **Jahreswechsel** sind der Redaktion von verehrlichen Mitarbeitern und Abonnenten, lieben Freunden und besonders ehemaligen Schülern so zahlreiche Glückwünsche zugegangen, daß es mir mit dem besten Willen nicht möglich ist, dieselben einzeln zu beantworten; ich bitte daher auf diesem Wege meinen ergebensten und herzlichsten Dank entgegennehmen zu wollen mit dem Wunsche: Gottes reichsten Segen für alle Arbeiten und Mühen im neuen Jahre!

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage an: Der zweite Bogen zum VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik":

Dr. Otto Drinkwelder S. J., Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrg. ∵ **1912** ∵

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

3. Heft
März

Der Introitus „Nos autem" in der Karwoche und an den Festen des heiligen Kreuzes

Von P. Dominikus Johner O. S. B.-Beuron

1. Als Fundort für diesen Introitus wird das sechste Kapitel des Galaterbriefes angegeben und näherhin der vierzehnte Vers. Derselbe hat nach der Vulgata folgenden Wortlaut: *Mihi autem absit gloriari, nisi in cruce Domini nostri Jesu Christi: per quem mihi mundus crucifixus est, et ego mundo* und ist in dieser Fassung für die Feste des heiligen Martyrers Ignatius, zwei Feste des heiligen Franz von Assisi, der heiligen Helena und des seligen Johannes Vianney (ohne *autem*) zu Introiten verwendet worden. Wie man sieht, weist dieser Vers erhebliche Verschiedenheit auf von dem Texte unseres Introitus. In ähnlichen Fällen ist es oft lohnend, die Reste der ältesten lateinischen Bibelübersetzungen, die man unter dem Namen Itala zusammenfaßt und die am besten in dem dreibändigen, noch unentbehrlichen Werke des Benediktiners P. Sabatier (Paris 1743 ff.) gesammelt sind, zu Rate zu ziehen, zumal die Gesangstexte des Graduale in der Regel nicht der uns geläufigen Vulgata, sondern der Itala entnommen sind. Doch kommen wir damit der Lösung unserer Frage nicht näher, da dieser Vers in den bisher bekannten Bibelübersetzungen Wort für Wort gleich lautet. Der liturgische Komponist hat hier offenbar die Worte des heiligen Textes frei behandelt. Was der heilige Paulus von seiner eigenen Person aussagte, das wird „uns" allen in den Mund gelegt. Was er negativ ausdrückte und eben deshalb bestimmter und schärfer („Mir sei es fern, mich in etwas anderm zu rühmen, als im Kreuze"), ist hier positiv wiedergegeben, gewiß ohne daß dadurch die energische Ausdrucksweise des Apostels abgeschwächt werden sollte. Der erste Satz unsers Introitus läßt sich auf diese Weise belegen. Für das folgende *in quo est salus* kann man auf Apostelgeschichte 4, 12, für *vita et resurrectio* auf Johannes 11, 25 verweisen. Indessen scheint der Komponist mit eigenen Worten, wenn auch mit Wendungen, die an griechische Vorbilder erinnern, das Lob des Kreuzes oder richtiger des Gekreuzigten zu singen.

2. In dem Vatikanischen Graduale ist der Introitus am Gründonnerstag und am Feste Kreuzauffindung notiert. In den ältesten Choralhandschriften finden wir ihn am Dienstag der Karwoche, an welchem Tage er auch heute noch gesungen wird. Es erhebt sich hier die Frage: Ist der Introitus für den Gründonnerstag komponiert worden oder für den Dienstag der Karwoche oder zu allererst für eines der Feste vom heiligen Kreuze? Bei dem verhältnismäßig spät einsetzenden Quellenmaterial ist es schwer, um nicht zu sagen unmöglich, eine definitive Antwort zu geben. Indessen hat die Ansicht, der zufolge unser Introitus nicht für den Gründonnerstag komponiert wurde, manches für sich. Es ist sehr wahrscheinlich, daß,

Digitized by Google

wie am Karfreitag und Karsamstag, so auch am Gründonnerstag in der ältesten Zeit kein Introitus gesungen wurde. Muratori veröffentlicht in dem zweiten Teil des 12. Bandes seiner *Opere minori* (erste Ausgabe Neapel 1760) ein *Breviarium* (wir würden heute *Directorium* sagen) *ecclesiastici ordinis,* das dem neunten Jahrhundert angehört, aus Lorsch (Laurissa) stammt und auch für Benediktinerklöster geschrieben ist. Dasselbe bringt Seite 187[1]) für den Gründonnerstag folgende Rubrik: *„Quinta Feria ante Pascha, idest Coena Domini, ad Missas Antiphonae ad Introitum non canuntur . . . sed cum silentio ad Missas ingrediuntur":* Die Introitusantiphonen werden nicht gesungen . . . sondern man geht unter Stillschweigen zur Messe. Es bleibt freilich eine offene Frage, ob es sich hier um einen allgemeinen Gebrauch handelt.[2])

Auch in Rom selbst ist es gar nicht unmöglich, daß in derjenigen Kirche, in welcher die päpstliche Liturgie gefeiert wurde (St. Johann im Lateran) und die Statio war, ein anderer Ritus beobachtet wurde, als in andern Kirchen, in welchen die großen Zeremonien der Weihe der heiligen Öle und die Rekonziliation der Büßer nicht stattfanden.

Die ältesten Quellen der mailändischen Liturgie (der von Ceriani veröffentlichte Kodex C 170 inf., der dem 10. Jahrhundert zugeschrieben wird und das von Magistretti publizierte *Manuale Ambrosianum* nach einem Kodex des 11. Jahrhunderts) kennen für den Gründonnerstag keine *Ingressa,* wie überhaupt an den *Feriae* der Fastenzeit keine *Ingressa* gebräuchlich war.[3]) Wenn Ott in dem oben erwähnten, übrigens beachtenswerten Aufsatz über die Entstehungsgeschichte des Offiziums in der heiligen Karwoche in der römischen und monastischen Liturgie die Gründonnerstagsmesse in Mailand mit der rührenden[4]) *Ingressa: Coenae tuae mirabili* beginnen läßt, so handelt es sich hier offenbar um einen spätern Gebrauch; denn in den ältesten Handschriften ist dieses Stück als *Antiphona post Evangelium* verzeichnet. Auch in dem in der *Paléographie Musicale* Bd. V, VI veröffentlichten Kodex add 34209 des Britischen Museums, der dem 12. Jahrhundert zugewiesen wird, nimmt diese Antiphon noch die gewöhnliche Stelle der *Antiphona post Evangelium* ein, wenngleich sie in diesem Kodex schon die Bezeichnung *Ingressa* trägt.

Vielleicht stützen diese Angaben in etwa die Annahme, daß in der ältesten Zeit der Introitus am Gründonnerstag nicht gebräuchlich war.

Ist nun unser Introitus auf eines der Kreuzfeste komponiert worden oder für den Dienstag der Karwoche?

Ott schreibt darüber: „Was aber speziell den Introitus betrifft, so erkennt man auf den ersten Blick, daß derselbe ursprünglich nur als Ouvertüre der Messen vom heiligen Kreuz gedacht sein kann."

[1]) Dies Zitat, wie manche anregende Gedanken für diesen Aufsatz verdanke ich meinem Mitbruder P. Anselm Manser. K. Ott bringt in den „Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens" 25, 540 auch diese Stelle. Nach welcher Ausgabe er aber zitiert, ist nicht ersichtlich. Wenn er übrigens dieses *Breviarium* einfachhin „ein sehr altes römisches Brevier" nennt, so ist dieser Ausdruck mißverständlich.

[2]) Der dem 9. Jahrhundert zugeschriebene Kodex 359 von St. Gallen kennt schon den Introitus *Nos autem* am Gründonnerstag. Auch spricht ein Ordo von St. Amand (8.—9. Jahrhundert) von einem Introitus am Gründonnerstag (vgl. Duchesne, *Orig. du cult. chrét.* 4. Aufl. S. 472).

[3]) Eine Ausnahme bilden die Samstage; doch weisen der erste Samstag nach dem ersten Fastensonntag und der Karsamstag keine *Ingressa* auf.

[4]) Die Antiphon verdient es, hier wiedergegeben zu werden: *„Coenae tuae mirabili hodie Filius Dei sot(!)ium me accipis: non enim inimicis tuis hoc mysterium dicam: non tibi dabo osculum sicuti et Judas; sed sicut latro confitendo te: Memento mei, Domine, in regno tuo.* Sohn Gottes! Du nimmst mich heute an zum Genossen deines wunderbaren Abendmahls: denn ich werde dieses Geheimnis deinen Feinden nicht sagen; ich werde dir keinen Kuß wie Judas geben, sondern wie der Schächer dich bekennen: Gedenke mein, o Herr, in deinem Reich."

Digitized by Google

Wir geben gern zu, daß dieser Introitus eine herrliche Ouvertüre der Messe vom heiligen Kreuz ist, glauben jedoch, daß derselbe nicht notwendig nur als Ouvertüre zu einem Kreuzfeste gedacht werden müsse. Er führt uns auch vortrefflich ein in die Geheimnisse der Passion und hat im Introitus am Mittwoch der Karwoche sein Gegenstück oder besser seine Fortsetzung: *In nomine Domini* (nicht *Jesu,* wie unser heutiges Missale hat; auch in Mailand sang man Palmsonntag *In nomine Domini) omne genu flectatur* etc. In beiden Introiten ist die Rede vom heiligen Kreuz, in beiden wird aber auch mit besonderm Nachdruck die Herrlichkeit des Gekreuzigten geschildert. Bevor der göttliche Heiland in die Tiefen seiner Passion niedersteigt, bevor die Leidensfluten über ihm zusammenschlagen und all der Schimpf und die Schmach des Kreuzes über ihn kommt, soll seine göttliche Herrlichkeit noch einmal in leuchtenden Farben vor uns stehen, damit wir an dem Gekreuzigten nicht Ärgernis nehmen, damit wir nie vergessen, daß er trotz seiner Erniedrigung „unser Heil, unser Leben, unsere Auferstehung ist, daß in seinem Namen sich alle Knie beugen, daß der Herr Jesus Christus in der Herrlichkeit Gottes des Vaters ist".

So möchten wir die Vermutung wagen, der Introitus *Nos autem* sei für den Dienstag der Karwoche komponiert. Freilich verhehlen wir uns dabei nicht, daß eigentlich historische Gründe mangeln, die dieser Annahme ein Übergewicht über die von Ott ausgesprochene Ansicht verleihen. Allerdings darf behauptet werden, daß die Fastenliturgie (mit Ausnahme der Donnerstage) und somit auch diejenige des Dienstags der Karwoche schon sehr früh und vor Einführung des Kreuzfestes festgelegt war und daß ihr Introitus daher wahrscheinlich auf das älteste im Abendland gefeierte Kreuzfest (14. September), das 690 in Rom sicher nachweisbar und vielleicht schon durch Gregor den Großen nach Rom gekommen ist, übertragen wurde.

3. Der Text unsers Introitus könnte zu einem Triumph- und Siegeslied inspirieren, spricht er doch von Heil, Leben, Auferstehung, Befreiung. Man könnte also erwarten, die Melodie werde die Akzente der Freude und des Jubels energisch betonen, werde in lebhaften Rhythmen dahinwogen, Begeisterung weckend und die durch den Text nahegelegte Festesstimmung noch steigernd. Ist dem so?

Welcher Art ist das innere Leben unserer Melodie?

Mir will es scheinen, bevor der Komponist sein Lied gesungen, habe er sich hineinversenkt in die Geheimnisse der Passion, habe voll innigen Mitleids betrachtet, was unser lieber Herr und Heiland für uns durchgemacht hat, habe die Liebesglut und die Leidensglut im Herzen Jesu erwogen und bedacht, wie für viele, viele all das umsonst sein werde und so, ergriffen von diesen Gedanken und noch mit Tränen in den Augen, Tränen des Mitleids und innigen Dankes, habe er zu singen angefangen: *Nos autem,* mit dieser zarten, durch das dreimalige Halbton-Intervall fast wehmütigen Melodie.

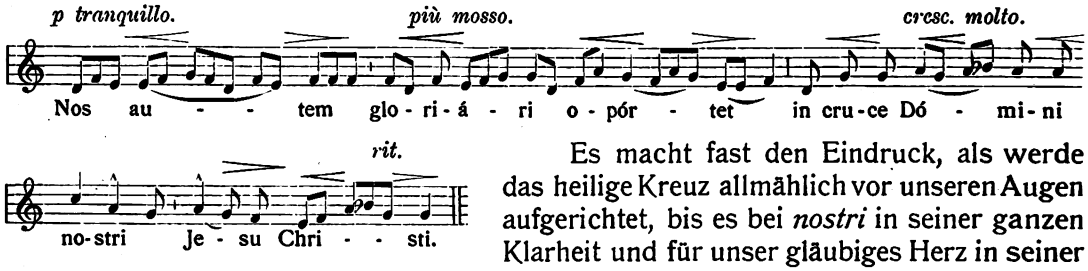
Eine ähnliche Stimmung wird in uns geweckt, wenn wir die durch die Anfangsworte „Wir aber wollen uns rühmen" nahegelegte Frage beantworten: Wer sind denn die andern? Der Apostel hat schon gesagt, das Kreuz sei den Heiden Torheit, den Juden ein Ärgernis. Was ist nun das Kreuz unserer Zeit? In seinem entsetzlichen Buche „Menschliches, allzu menschliches" schreibt Nietzsche: „Wenn wir eines Sonntagmorgens die alten Glocken brummen hören, da fragen wir uns: ist es nur möglich! Dies gilt einem vor zwei Jahrtausenden gekreuzigten Juden, welcher sagte, er sei Gottes Sohn." [1]) Wer noch Glauben im Herzen hat, den

[1]) Vgl. K. A. Vögele, Höhenblicke, 2. und 3. Aufl. S. 51.

Digitized by Google

erfaßt unendliche Wehmut angesichts dieser Blasphemie. Wäre doch Nietzsche allein mit dieser Auffassung! Aber wer zählt sie, die auf seiner Seite stehen oder doch zu dieser Seite neigen? Mit aller Entschiedenheit wenden wir uns davon ab, aber das Mitleid mit unserer gekreuzigten, so gelästerten Liebe wird uns die Melodie des *Nos autem* verstehen lehren.

Wenn wir uns endlich fragen: Wie stellen denn wir uns zum Gekreuzigten, wie stellen wir uns praktisch zum Kreuze, das unser Heiland uns bestimmt hat und das er von uns getragen wissen will, ich glaube, wir werden dann recht demütig und bescheiden, nicht im Tone stolzen Brüstens beten und singen: *Nos autem.* Wir werden daher so singen:

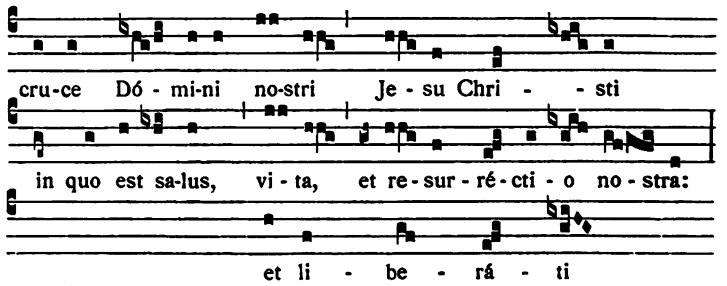


Es macht fast den Eindruck, als werde das heilige Kreuz allmählich vor unseren Augen aufgerichtet, bis es bei *nostri* in seiner ganzen Klarheit und für unser gläubiges Herz in seiner ganzen Verklärung vor uns steht: Das Kreuz unseres Herrn. Wie die Melodie allmählich wächst, so muß auch das *Crescendo* allmählich wachsen, bei *nostri* seine größte Intensität oder sagen wir lieber Innigkeit erreichen und dann allmählich sich verlieren. Auf gut proportioniertes Anwachsen ist sehr zu achten, nicht daß *nostri* als dicker, starker, unvorbereiteter Ton rauh, kalt und kantig wie die Kreuzesbalken auf Golgotha herausrage. Nach *nostri* soll die Pause möglichst kurz sein und dann das *Crescendo* allmählich abnehmen, so daß das Ganze wie eine Idee vorgetragen wird: Unser gekreuzigter Herr.

Der zweite Satz: *In quo — nostra* ist nur Ausführung und Begründung des im ersten Satz angekündigten Themas. Der Gekreuzigte ist unser Heil, Leben, Auferstehung und deshalb unsere Freude, unser Ruhm. Das rosenfarbene Blut, das den Kreuzesstamm rötet, es ist für Millionen zum „Heil"trank geworden, aus ihm quillt neues „Leben", das Mut und Kraft verleiht, um Leid, Weh und Tod zu überwinden, aus ihm quillt ewiges, seliges, verklärtes Leben *(resurrectio).* Die Melodie ist eigentlich nur Wiederholung des vorausgehenden zweiten Satzteils.[1]) Der Vortrag soll jedoch womöglich noch lebensvoller und inniger sich gestalten.

Der Schlußsatz ist textlich eine Parallele zum zweiten Satz. Die *Tristropha* am Anfang dient hier, wie oben bei *autem* und wie sehr oft im Choral dazu, durch die Spannung, die sie schafft, dem folgenden Worte mehr Relief zu geben, hier *„salvati,* durch ihn sind wir erlöst". Naturgemäß wird dieser Satz einen ruhigeren, breiteren Vortrag finden. *Liberati* ist nur Wiederholung des von *resurrectio* her

[1]) Da man erfahrungsgemäß Melodien wiederholt singen kann, ohne daß man der melodischen Verwandtschaft, ja sogar des melodischen Gleichklangs mancher Stellen sich bewußt wird, so seien hier die einander entsprechenden Partien untereinandergestellt:



Digitized by Google

bekannten Motives. Dasselbe ist in kürzester Fassung schon bei *(glori)ari* erklungen und erscheint zum allerersten Male in etwas veränderter Form bei *autem.*[1])

Mit sichtlicher Liebe verweilt der Komponist bei *sumus,* wie oben *nostri* und *nostra* melodisch ausgezeichnet wurden. Das Kreuz und der Gekreuzigte ist unser Heil, diese Wahrheit wollte er offenbar recht tief hineinsenken in das gläubige Herz.

4. Die Melodie des Psalmverses mit ihrem *h* wirkt nach dem fünfmaligen und ausschließlichen ♭ der Antiphon befremdend. Es will herb und hart erscheinen, so gar nicht zum Vorhergehenden passend, daß manche Gesangslehrer eigens darauf aufmerksam machen müssen, daß an dieser Stelle *h* nicht ♭ zu singen ist. Man beachte indessen, wie verschieden der Inhalt von Antiphon und Psalmvers ist. In der Antiphon haben wir ein dankbares, inniges, ja freudiges Bekenntnis, im Psalmvers dagegen eine flehentliche Bitte, den zweimal erneuerten Ruf um Erbarmen. Ich brauche Gottes Erbarmen, Segen, Erleuchtung, damit die Geheimnisse des Kreuzes, seine Sprache und Lehre, seine Liebe und sein Leiden sich mir erschließen. Diese klare Erkenntnis drängt zu eindringlicher Bitte und findet in der Melodie mit ihrem *h* ihren passenden Ausdruck. Im Zusammenhang mit der Antiphon könnte man diese Psalmmelodie etwa mit dem in Moll gehaltenen Mittelsatz einer Sonate vergleichen. Wie es jedoch sehr wenig musikalisches Verständnis verraten würde, wollte jemand mit diesem Mittelsatz abschließen und den eigentlichen Schlußsatz einfach weglassen, wie in diesem Fall ein künstlerischer Genuß einfach vereitelt würde, so wird dieser Introitus mit seinem Psalmvers nur dann ästhetisch befriedigend wirken, wenn nach dem Psalmvers die Antiphon wiederholt wird, wozu ja die Schlußformel auf *nostri e g f f* förmlich drängt.[2])

5. Am Ende der Tage wird in Riesendimensionen das Kreuz in den Wolken des Himmels sich zeigen. Wohl denen, die dann nicht bloß im stillen Herzenskämmerlein die Glorie des Kreuzes betrachtet haben, sondern auch leidensmutig dem Gekreuzigten ihr Kreuz nachgetragen haben und opfermutig für die Interessen des Gekreuzigten eingestanden sind, und, während andere neben ihnen ihren einzigen Ruhm in Geld und Ehren und Vergnügen gesucht, im Kreuze Christi sich „gerühmt" haben. O, dann wird das Kreuz und der Gekreuzigte im vollen Sinn ihr „Heil, ihr Leben, ihre glorreiche Auferstehung", und mit den Heiligen des Himmels singen sie: *Redemisti nos Domine (= salvati et liberati sumus)* Du hast uns erlöst, o Herr, in deinem Blute, und die Bitte des Psalmverses, sie wird dann zum jubelnden Danklied: Du hast dich unser „erbarmt" und lässest dein Glorien„antlitz über uns leuchten", und wonnetrunken schauen wir hinein in die Tiefen deiner Erlöserliebe.

[1]) Denkt man sich die erste Note auf *glo(riari)* weg, so haben wir dieselbe Melodie wie bei *Nos autem.*

[2]) Das Graduale *Salisburiense* aus dem 13. Jahrhundert bringt die eigentümliche Rubrik, das Offizium (gemeint ist immer damit der Introitus) sei ohne *Gloria Patri* zu singen, wenn jedoch der Bischof zelebriere, mit *Gloria Patri* und *Gloria in excelsis.*

Digitized by Google

Vervollständigter Text eines Hucbaldschen Dokumentes

Mitgeteilt von Ludwig Bonvin S. J.-Buffallo N. Y.

Das für die Rhythmusfrage wichtige, von de Coussemaker entdeckte Fragment Hucbalds „*Sane punctos ac virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium et longorum*" etc., hat P. Dechevrens nun in seinem Werke „*Composition musicale et Composition littèraire à propos du chant grégorien*"[1]) vollständiger veröffentlicht. Er schreibt dort S. 179—182 des II. Teiles: „Der Text, den ich in meinen „*Etudes de science musicale*" angeführt habe, ist Coussemakers *Scriptores de musica medii aevi,* Bd. II, entnommen; er ist unvollständig. Durch die Freundlichkeit des P. Fleury bin ich instand gesetzt, den Text nun zu vervollständigen, indem ich den Kontext beifüge, wie er sich in den Handschriften der Brüsseler Bibliothek vorfindet... Hucbald handelt also von der Diaphonie und erklärt, wie die zusammenklingenden Noten zu ordnen sind, die gregorianische Melodie zuerst, dann das *Organum.* Um besser verständiger zu werden bringt er ein Beispiel.

„Ad hoc ostenaendum vero planius quoa dicitur, conemur hoc diaphoniae melos et alia descriptione imaginari, ut dicta rationis oculis quodammodo subjiciantur.

Itaque, positis a letere sonorum signis, ex singulis procedant suae veluti chordae, quibus chordis inserantur puncti et jacentes virgulae, quae purae cantionis modos exprimant.

Hos rursus punctos seu virgulas alii puncti coloris dissimilis comitentur, pro ratione organi suis locis inserti, ita ut, quemadmodum collatis ad invicem sonis diversis diaphonia resonat, sic in hac dispositiuncula puncti punctis respondeant.

Sane punctos ac virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium et longorum, quamvis hujus generis melos tam grave, ut dictum est, esse oporteat tamque morosum, ut rhythmica ratio vix in eo servari queat.[2]) *Sit itaque descriptio talis.*"

„Laßt uns zur Klarstellung des Gesagten versuchen, den diaphonischen Gesang auf eine andere Weise darzustellen, so daß die Augen gewissermaßen das Verstandesergebnis sehen.

Schreiben wir also zur (linken) Seite die *(Dasia-)*Zeichen, welche die Töne angeben; von jedem dieser Zeichen aus ziehen wir Linien, die gleichsam ihre Saiten darstellen; zwischen diesen Linien fügen wir zunächst die Punkte und die *Virgulae jacentes* ein, welche die Modi (die melodische und rhythmische Form) des ohne Text auszuführenden Gesanges *(purae cantionis)* bezeichnen.

Diesen Punkten und *Virgulae* geben wir dann andere, verschieden gefärbte Punkte (und *Virgulae*) bei, an dem vom *Organum* geforderten Platze, so daß, wie die Diaphonie sich aus den verschiedenen zugleich erklingenden Tönen ergibt, so auch in unsrer Darstellung die Punkte den Punkten (und die *Virgulae* den *Virgulae*) entsprechen.

Wir setzen zwar Punkte und *Virgulae,* welche zur Unterscheidung von kurzen und langen Tönen dienen, diese Gesangsart muß aber, wie gesagt, so gewichtig und langsam sein, daß die rhythmischen Verhältnisse in derselben kaum beobachtet werden können.[2]) Wir erhalten folgende Figur."

[1]) Paris, Alphonse Picard & Fils.

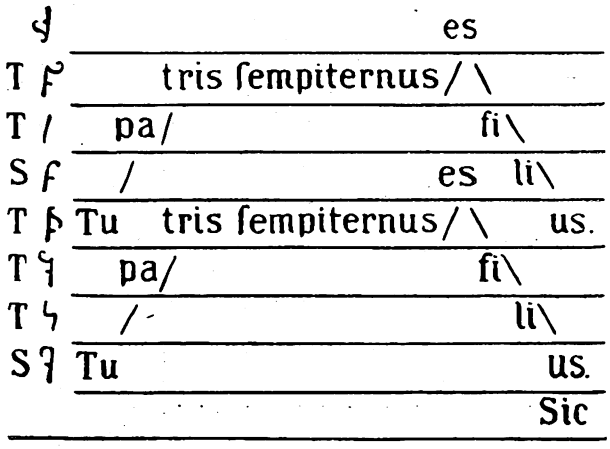
[2]) Man halte damit zusammen was Hucbald anderswo sagt — *Enchir. Kap. XIII: „Sic enim duobus aut pluribus in unum canendo modesta duntaxat et concordi morositate, quod suum est hujus meli, videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum." — Schol. Enchir. part. II: „Verumtamen modesta morositate edita, quod suum est maxime proprium et concordi diligentia, procurata, honestissima erit cantionis suavitas."* — Das Fragment, die *Enchiriadis* und die *Scholia Enchiriadis* sind also gewiß von demselben Autor.

Digitized by Google

Diese Figur fehlt in der Handschrift, wir können sie aber anderswoher ersetzen. Im Kap. XII der *Enchiriadis* bringt nämlich Hucbald diese Stelle des von de Coussemaker aufgefundenen Fragmentes ungefähr wieder und fügt das Beispiel bei. Bei der Erklärung der Diaphonie in der Quinte sagt er:

„de cujus vi quamvis aliquid jam prolatum est, sicut et de aliis, ut tamen quae deinceps sunt dicenda lucidius explanari possint, subjecta iterum chordarum descriptione ejus ratio contemplanda tradatur. Sicut prius, ex sonorum signis e regione positis chordarum progressio et inter chordas diapente symphonia disponatur ita:

„über ihre Wirkung ist zwar schon einiges gesagt worden, wie über die der übrigen; damit jedoch das noch zu Besprechende klarer auseinandergesetzt werden könne, soll wieder durch ein Saitenschema ihre Einrichtung anschaulich vorgelegt werden. Wie es früher geschehen, seien von den gegenübergestellten Notenzeichen aus Saiten (Linien) gezogen und zwischen diesen Linien der Quintenzusammenklang (des *Organum*) wie folgt disponiert:



Das entspricht dem Inhalt des Fragments, angenommen, daß vorliegendes Beispiel, statt der Neumenzeichen die Worte des Textes zwischen die Linien schreibt, während dasjenige des Fragments keine Worte aufwies, sondern die Neumenzeichen der Melodie *(purae cantionis)*. Wie lautete diese Melodie und wie war sie rhythmisiert? Wir können es nicht wissen ... Was wir aber wissen — Hucbald sagt es — ist, daß sie mit Punkten und *Virgulae* notiert war, mit Punkten zur Bezeichnung kurzer Töne, mit *Virgae* für die relativ langen. Punkte und *Virgae* ersetzen so die Silben des obigen Beispieles und waren zwischen den Saiten auf dieselbe Weise geordnet, d. h. Punkte gegen Punkte und *Virgae* gegen *Virgae*, mit Beachtung der Intervalle der Hauptmelodie und derjenigen des *Organum*. Aus diesen Erklärungen Hucbalds geht der Unterschied klar hervor, den er zwischen dem Punkt und der *Virga recta* oder *jacens* in der Neumenschrift St. Gallens macht. Daß der Autor der *Enchiriadis* sich der St. Galler Notation bediente, ersieht man aus der Tabelle der Modalformeln, welche seiner *Commemoratio brevis* (Siehe Gerbert I, 229, oder Migne, 132, col. 1042) folgt, und in welcher die beiden Notationen, die dasianische und die St. Galler, vereinigt sind."

Dieser Mitteilung möchte ich folgende zwei Bemerkungen beifügen:

1. Hucbald gibt eine Anweisung, wie der Organalgesang graphisch darzustellen ist. Es könnte jemand daraus den Schluß ziehen: Was Hucbald hier in seiner Bemerkung *„Sane punctos ac virgulas* etc." über die Bedeutung der Punkte und *Virgulae* sagt, bezieht sich also nur auf das *Organum,* d. h. auf den primitiven mehrstimmigen Gesang und nicht auf den gregorianischen Gesang als solchen; die Neumenpunkte — und *Virgae* der im *Organum* verwendeten Choralmelodien mögen also in diesem *Organum* die von Hucbald erwähnte Bedeutung haben; für ihre Bedeutung im selbständig gesungenen Choral folgt daraus nichts.

Diese Schlußfolgerung ist jedoch unhaltbar. Hucbald hat sicherlich nicht zwecklos rhythmische Zeichen eigens für sein *Organum* erfunden. Zeichen, die, wie er ja selbst entschuldigend bemerkt, gerade in diesem *Organum* wegen dessen rhythmusertötenden Langsamkeit, nicht ihrer Bedeutung gemäß beobachtet werden

Digitized by Google

können. Die Neumenschrift mit ihren rhythmischen Punkten und *Virgae* war eben zu Hucbalds Zeit die gebräuchliche Musikschrift und er wendet sie deshalb auch im *Organum* an, obwohl sie dort nicht im ganzen Umfang ihrer Bedeutung zur Geltung kommen konnte. Die von Hucbald erwähnte Bedeutung dieser Neumenzeichen ist also diejenige, welche diesen Zeichen sonst zukommt, d. h. im gregorianischen Gesang, wenn er für sich, unabhängig vom *Organum*, ausgeführt wurde.

2. Aus dem vollständigen Text des Hucbaldschen Fragments ist ersichtlich, daß Gastoué sich irrt, wenn er behauptet, der Autor des Fragments „bediene sich nicht der neumatischen Notation; seine Punkte und seine *Virgulae*, seien also nicht das Punktum und die *Virga* dieser Notation, sondern Zusätze, erklärende Zeichen, welche der *Dasia*-Notation, die Hucbald eigen ist, beigefügt sind".

Dieser Behauptung gegenüber bemerke ich, daß die Hucbaldsche *Dasia*-Notation eine ausschließliche Intervallschrift ist; die Punkte und *Virgulae*, welche, wie Hucbald selbst sagt, kurze und lange Töne bezeichnen und also rhythmische Bedeutung haben, gehören daher nicht dieser Schrift an. Was den Strich betrifft, welcher der *Virga* einigermaßen ähnelt und eines der *Dasia*-Zeichen ist, so erklärt ihn Hucbald selbst als eine Note: „*Tertius finalis*" (*Finalis* des *modus tritus*) *I simplex et inclinum, ita* / (*Enchir. c. II*). Es ist die Note *F*. Andere / gibt es in der *Dasia*-Schrift nicht. Die Striche, welche die Silben des Textes zwischen den Linien des Hucbaldschen Notensystems verbinden, sind selbstverständlich weder Ton- noch Rhythmuszeichen; auch enthält die *Dasia*-Schrift keine Punkte. Gastoués dasianische Punkte und *Virgulae* sind also Phantasiegebilde. Man wird auch im Fragmente den von Hucbald gebrauchten spezifischen Neumenausdruck „*virgulae jacentes*" bemerkt haben.

Es unterliegt somit keinem vernünftigen Zweifel, daß Hucbald in der in Rede stehenden Stelle von den Neumenpunkten — und *Virgulae* und deren rhythmischer Bedeutung spricht.

Mariä Verkündigung

(Zum 25. März)

Maria kniet in stiller Feierstunde
Allein mit Gott im trauten Kämmerlein.
Da tritt der Himmelsbote zu ihr ein,
Sankt Gabriel, der Bringer froher Kunde.

„Heil, Gnadenvolle," fließt's von seinem Munde,
„Vor allen Weibern Gott mit dir allein!
Du wirst empfangen, du wirst Mutter sein,
Auf daß durch deine Frucht die Welt gesunde."

Nun, Jungfrau, sprich das Wort, darauf mit Bangen
Jahrtausende geharrt der Welt Verlangen;
O schweig nicht! sprich, o sprich, du Lebenshort! —

Sie sprach's und fort und fort durch alle Zeiten
Die Himmel jauchzen's und die Erdenweiten,
Die Jungfrau sprach, und Fleisch ward Gottes Wort.

Fritz Esser S. J.

Digitized by Google

Die Gesangteile der Messe in ihrer Geschichte und liturgischen Bedeutung

Gemeinverständlich dargestellt von P. A. Weiß S. D. S.-Jägerndorf

Einleitung. Der rege Eifer, der sich auf dem fruchtbaren Arbeitsfelde der katholischen Kirchenmusik allenthalben kundgibt besonders seit dem denkwürdigen Tage, an dem Pius X. in seinem juristischen Kodex — *Motu proprio* vom 22. November 1903 — der kirchlichen Musik jeder Gattung feste, unveränderliche Richtlinien gab, wird jeden für die ehrwürdige Liturgie seiner Kirche begeisterten Katholiken mit herzlicher Freude erfüllen. Der Choral mit seinen alten, tiefen Glauben atmenden Melodien findet mehr und mehr Liebe und Pflege, weil für dessen Verständnis eifrig gearbeitet wird; die Klassiker der Polyphonie als Vorbilder ernster, würdiger Kirchenmusik gewinnen einen immer mehr sich erweiternden Kreis von Schülern; die Modernen suchen den Anforderungen der Kirche nach Möglichkeit gerecht zu werden. All diese Bestrebungen haben als Ziel die musikalische Form der kirchlichen Musik. Da die Grundbedingung für eine der Liturgie angemessene musikalische Form das richtige Erfassen der liturgischen Worte ist, suchen manche kirchenmusikalische Zeitschriften durch kurze Erklärungen einzelner Texte dieses Verständnis anzuregen und zu heben. Diese Erklärungen gelten aber vor allem für die katholischen Kirchensänger. Sie sollen Künstler sein in des Wortes bester Bedeutung: Was der Komponist erdacht nach den Regeln der Kunst, aber nur mittels toter Zeichen darstellen konnte, dem haucht der Sänger Leben ein, nicht Leben schlechthin, sondern reiches, abwechslungsvolles Leben: ein Leben, das dem Inhalte, dem Geiste des Textes entquillt, das herausgeboren ist aus dem großen Geiste und Herzen der Kirche. Deshalb muß der liturgische Sänger kennen, was er singt, damit er auch erkenne, wie er es singen soll.

Neben dem Erfassen der Textesworte wird ein eifriger Sänger auch Interesse daran finden, den geschichtlichen Zusammenhang resp. die geschichtliche Entwicklung der Liturgie und ihrer einzelnen Gesangsteile kennen zu lernen. Mit dem Einblicke in die herrliche Geschichte der Liturgie und ihrer Gesänge wird das Verständnis für deren Wert und Schönheit bei dem einzelnen Sänger mehr und mehr erwachen und so der Gesamtchor mit besserem Verständnis seine Aufgabe erfüllen, die eine göttliche ist, und mit größerem Interesse seinem Berufe sich weihen, der ihn schon hier auf Erden zu dem befähigt, was ihm einst im Himmel unaufhörlich zu tun obliegen wird.[1])

* * *

Introitus. In den ersten Jahrhunderten der Kirche wurden dem Beginne der Messe Lesungen aus der Heiligen Schrift vorausgeschickt; Eingangsgesänge zur Messe waren unbekannt. Im 5. Jahrhundert wurden auf Anordnung Papst Cölestins I. (422—432) die Lesungen durch Psalmengesang ersetzt; der jeweils treffende Psalm wurde gemeinsam von allen gesungen und zwar antiphonisch, indem die dem Psalme vorausgehende Antiphon nach jedem Verse und am Schlusse des Psalmes wiederholt wurde. Von Gregor dem Großen an (590—604) wurde diese antiphonische Psalmodie zwei Chören übertragen, die sich im Singen der Verse ablösten, während die Antiphon vom Gesamtchor vorgetragen wurde. Diesen einleitenden Gesang nannte man *Antiphona ad Introitum* = Antiphone zum Eingang des Zelebranten in die Kirche; später erhielt der ganze Gesang einfachhin den Namen Introitus.

Die heutige Form des Introitus — Antiphon, ein Psalmvers, *Gloria Patri* und Wiederholung der Antiphon — entstand durch die im Mittelalter vorgenommene Kürzung verschiedener Gesangstexte, welche nötig wurde, als sich der römische Ritus auch in den Kirchen außerhalb Roms einbürgerte und dort die Zeremonien, die in Rom bei der Papstmesse üblich waren, nicht so zahlreich waren oder nicht so lange dauerten. Das dem Psalmverse vorgesetzte Ps. = Psalmus erinnert an den ehemaligen Introituspsalm.

Bis zum Erscheinen der Vatikana war der Introitus bei Beginn des Staffelgebetes anzustimmen wie die Medizäa vorschrieb, und hatte so seine frühere Bedeutung eingebüßt; die Vatikana nahm den alten Gebrauch, ihn während des Ganges des Zelebranten zum Altare *(accedente Sacerdote ad altare)* zu singen, wieder auf. Die Messe des Karsamstags

[1]) Der Abhandlung sind zugrunde gelegt: Wagner: Einführung I., 1901; Gihr: Meßopfer, 6. Aufl., 1897; Schmid: Liturgik, 3. Aufl., 1841; Amberger: Pastoraltheologie, 3. Aufl., 1868.

Digitized by Google

und die feierliche Messe der Pfingstvigil haben keinen Introitus; ihn vertreten die den Messen vorhergehenden Lesungen und Gesänge, welche mit der Messe ein Ganzes bilden.

Die jetzige Praxis läßt je nach der kleineren oder größeren Festfeier, nach Anzahl der Sänger, und auch nach den Raumverhältnissen der Kirchen die Antiphon von einem oder zwei oder mehreren Sängern anstimmen bis zum * Zeichen, worauf der Gesamtchor einsetzt und die Antiphon beendet. Hierauf singen die gleichen Vorsänger oder ein Halbchor je den ersten Teil des Verses und des *Gloria Patri,* je den zweiten Teil der ganze Chor oder der zweite Halbchor. Die Wiederholung der Antiphon erfolgt durch den ganzen Chor ohne Intonation durch die Vorsänger.

Es ist kein Zweifel, daß der Introitusgesang nicht als bloßer Zierat, um die Zeit bis zum eigentlichen Beginne der Messe auszufüllen, angeordnet wurde; er sollte, wie die einzelnen Texte dartun, einführen in den Geist der Tages- oder Festfeier; denn in der Kirche Christi ist alles Geist und Leben. Der Introitus hat die Aufgabe, die Sänger und das Volk mit dem Tages- und Festgedanken vertraut zu machen, damit sie, von ihm durchdrungen, die heiligen Geheimnisse mit dem Priester in geziemender und der Seele nützlicher Weise feiern. Der Geist des Beters, der durch die Menge weltlicher Geschäfte und Sorgen so vielfach zerstreut und verwirrt wird und nicht gleich beim Betreten der Kirche sich all dieser Sorgen entschlagen kann, soll durch den Gesang des Introitus allmählich von diesen weltlichen Gedanken abgekehrt und zu himmlischen Gedanken und Begierden emporgehoben werden. So wird der Introitusgesang eine schöne Eingangstüre, ein reichverziertes Portal, durch welches man ins Heiligtum der Messe eintritt.

Kyrie. Es ist wohl einer der ältesten Meßgesänge der lateinischen Kirche, da es, wie Wagner erklärt, allen lateinischen Liturgien gemeinsam ist und in Rom wohl schon vorhanden war, als dort das Griechische noch liturgische Sprache war. Die Kirche hat bei diesem Gesange die griechischen Worte beibehalten, wohl veranlaßt durch deren ehrwürdiges Alter und häufigen Gebrauch auch außer der Messe, wodurch sie allgemein bekannt und beliebt waren. Da in der Messe auch die hebräischen Worte: *Amen, Alleluia, Sabaoth* und *Hosanna* verwendet werden, finden wir in der Meßfeier die drei Sprachen vereinigt, in welchen einst der Kreuzestitel verfaßt war: hebräisch, griechisch und lateinisch. Wie oft das *Kyrie* in der Messe wiederholt wurde, hing von der verfügbaren Zeit und dem Willen des Zelebranten ab. Gregor der Große fügte dem *Kyrie* das *Christe eleison* an. Die heutige Weise das *Kyrie* zu singen: dreimal *Kyrie,* dreimal *Christe* und dreimal *Kyrie* war ohne Zweifel schon um das Jahr 800 üblich und wird vorgeschrieben worden sein, als das *Kyrie* nach dem *Christe* wiederholt wurde. Sein Gesang wurde in Rom ursprünglich von Klerus und Volk ausgeführt und war deshalb in einfachen, mehr syllabischen Melodien gehalten; später wurde er von zwei Sängerchören wechselweise übernommen und erhielt dann auch reichere Melodien.

Das *Kyrie* ist ein öfters wiederholter, inständig flehender, zudringlicher Ruf um Erbarmen und Gnade. Die dreimalige Dreizahl weist im besonderen hin auf die drei göttlichen Personen und es soll durch diese dreimalige Anrufung jeder göttlichen Person ausgedrückt werden, daß auch die beiden anderen, weil alle drei Personen ewig ineinander sind und leben, wenigstens andeutungsweise mitangerufen werden. Die Stellung des *Kyrie* zwischen Introitus und *Gloria* kann so gedeutet werden: der Introitus versetzt uns in jene Stimmung, die uns bei der Opferfeier beseelen soll. Weil wir uns aber bewußt sind, daß wir der Teilnahme an dieser Feier unwürdig sind, der Priester selbst als Sünder am Altare erscheint und wir alle deshalb der Hilfe von oben bedürfen, um möglichst würdig der Feier anzuwohnen, fühlen wir uns angetrieben, wiederholt um Erbarmen zu Gott zu flehen, daß er uns mit gebührender Sammlung das heilige Opfer feiern lasse. Wir wissen aber auch, daß Gott dem demütig Bittenden sein Erbarmen zuwendet; deshalb können wir, nachdem wir uns zuerst verdemütigt haben, mit um so größerer, lauterer Freude den folgenden Preisgesang anstimmen.

Gloria. Dieses uralte Loblied wird eingeleitet durch die Worte, die bei der Geburt Christi von den Engeln gesungen wurden. Wer der Verfasser des anschließenden Textes ist, konnte noch nicht ermittelt werden. Seinen Ursprung hat dieser Gesang in

Digitized by Google

der griechischen Kirche, seine Übertragung ins Lateinische wird dem heiligen Hilariu von Poitiers († 366) zugeschrieben. Das *Gloria* wurde in früheren Zeiten vielfach auc als Dankeshymnus verwendet, bis das *Te Deum* an seine Stelle trat. Wer es de römischen Liturgie einverleibte, ist noch immer unentschieden. Es soll zuerst nur i der Frühmesse des Weihnachtsfestes gesungen worden sein; später wurde sein Gebrauc auch für die Messen der Sonntage und Martyrerfeste, doch nur den Bischöfen, gestatte (Papst Symmachus 498—514); die Priester durften es nur am Ostersonntage anstimmer bis gegen Ende des 11. Jahrhunderts die den Bischöfen gegebene Erlaubnis auch ihne gewährt wurde. Seit dem 16. Jahrhundert, in welchem auf Anordnung Pius' V. das Meß buch eingehender Durchsicht unterzogen wurde, gilt für den Gebrauch des *Gloria* di Regel: Nur an jenen Tagen, an welchen in der Matutin der priesterlichen Tagzeite (Brevier) das *Te Deum* gebetet wird, hat die den Tagzeiten entsprechende Messe auc das *Gloria*. Eine Ausnahme von dieser Regel machen der Gründonnerstag und Kar samstag, deren Messen das *Gloria* beibehalten, obschon das *Te Deum* in der Matuti ausfällt; diese beiden Messen haben nämlich, abweichend von dem Trauercharakter de Tagzeiten, einen freudigen, festlichen Charakter. Ehemals — vor dem 9. Jahrhundert — wandte sich der Zelebrant wie beim *Dominus vobiscum* zum Volke, wenn er das *Glori* anstimmte. Nach der Intonation sang der gesamte anwesende Klerus weiter. In spätere Zeit übernahm den Gesang des *Gloria* der Sängerchor, wobei auch im Laufe der Ze die vorher einfachen Melodien reicher ausgestattet wurden. Die ganze Anlage unsere Hymnus regt zu lebendigem Wechselgesange an, der auch von der Vatikana für de Choralvortrag empfohlen wird.

Das *Gloria* ist der jauchzende Hochgesang der heiligen Kirche, angestimmt zur Preise des dreieinigen Gottes für die barmherzig gewährte Erlösung; sie rührt in ihr alle Saiten des Lobes und der Verherrlichung, erschöpft gleichsam alle Lobeserhebunger die sie dem Herrn, ihrem Gotte darbringen kann. Und fleht sie auch mitten in ihrer Jubelliede und bittet sie um Erbarmen: all dies Flehen und Bitten durchweht heilig Freude und Wonne, weil sie zu dem fleht, der da ist der allein Heilige, allein der Her allein der Allerhöchste, der ihre Bitten, die Bitten seiner Braut, jederzeit erhören wird Dieser Hymnus wäre wie in alten Zeiten auch für die Gläubigen unserer Tage de schönste, erhebendste, inhaltsreichste Morgenpreisgesang, wie überhaupt zu wünsche und anzustreben ist, daß die Gebete, welche die Kirche bei ihren Verrichtungen gebrauch wieder Gemeingut des Volkes werden, damit es dem Gottesdienste und anderen Feiern mi mehr Verständnis und Liebe folgen könne und so auch größeren Nutzen aus der Liturgi der Kirche habe, im kirchlichen Geiste wieder mehr unterrichtet und befestiget werde

Graduale. Zwischen Epistel und Evangelium werden je nach der kirchlichen Zei verschiedene Gesänge eingeschaltet, welche die Verbindung zwischen beiden Lesunge herstellen. Das Graduale ist der häufigste dieser Gesänge und zugleich der älteste de Wechselgesänge. Wir finden es in allen Messen mit Ausnahme jener des Karsamstag und der Zeit vom Samstag vor dem weißen Sonntag bis zur Pfingstoktav. Unser heutige Graduale ist der Überrest eines bis ins 5. Jahrhundert an dieser Stelle ganz gesungene Psalmes *(psalmus responsorius)*, auf dessen einzelne von einem Sänger gesungene Vers das Volk jedesmal mit einem Refrain *(responsorium* = Antwort) antwortete. Von 12. Jahrhundert an wurde in Rom das Responsorium von zwei Sängern vorgetragen Die Kürzung des Psalmes auf einen einzigen Vers dürfte erfolgt sein, als den Refrain des Volkes der Sängerchor übernahm, der die bisher einfacheren Melodien melismatisch reicher ausschmückte und so durch deren Ausdehnung die für den Vortrag des ganzen Psalmes benötigte Zeit aufbrauchte. Nach dieser Kürzung, die nach Wagner zwischen 450 und 550 geschehen sein muß, war die Art der Ausführung des Responsoriums fol gende: „Der Kantor sang vom Anfang bis zum Vers; der Chor repetierte die Partie de Vorsängers. Hierauf kam, vom Kantor vorgetragen, der Vers, nach welchem das Respon sorium wiederholt wurde." Doch unterließ man schon vor dem 13. Jahrhundert di Wiederholung nach dem Verse, wenn noch ein anderer Gesang folgte, bis sie allmählich überall außer Gebrauch kam. Das Meßbuch Pius' V. hat die Ausführung ohne Wieder

Digitized by Google

holung des Responsoriums für alle Messen gutgeheißen; dadurch wurde die alte Bezeichnung als *responsorium graduale* oder einfach *responsorium* verdrängt, weil jede Wiederholung (Antwort) wegfiel, und dafür der Name Graduale allgemein gebräuchlich von dem Orte, an dem dieser Gesang in alter Zeit vorgetragen wurde; der Sänger des *responsorium graduale* stand nämlich bei seinem Vortrage auf einer Stufe *(gradus)* des *ambo,* einer Art kleinerer oder größerer Bühne, von der aus auch die Lesungen gehalten wurden. Die Vatikana läßt die ursprüngliche Anlage des Graduale als Responsorialgesang wieder aufleben, indem sie gestattet, nach dem Verse den ersten Teil *(responsorium)* zu wiederholen.

Die Ausführung des ganzen Graduale geschieht nach der Vatikana wie folgt: Der erste Teil *(responsorium)* wird von einem oder zwei Vorsängern bis zum * Zeichen angestimmt und von allen oder einigen Sängern bis zum Verse gesungen. Zwei singen dann den Gradualvers, welchen vom * Zeichen ab der ganze Chor vollendet, oder er wird von den zwei Sängern bis zu Ende gesungen und darauf das Responsorium bis zum Verse vom Gesamtchor wiederholt.

Das Graduale kann man als Nachklang, als ein Austönen der Epistel und als angemessenen Übergang zum Evangelium bezeichnen. Seiner liturgischen Beziehung gemäß tritt uns in ihm wie in den beiden Lesungen die Eigentümlichkeit der kirchlichen Zeit oder des jeweiligen Festes vor die Seele, sodaß der im Introitus niedergelegte Gedanke hier wieder aufgefrischt oder weitergeführt wird, damit er uns während der Opferfeier erhalten bleibe und uns stets von neuem zur Geistessammlung anrege. Während in den Lesungen Gott sich zu uns herabläßt und seinen Willen, seine Geheimnisse uns kundmacht, schwingen wir uns im Graduale durch Gesang zu Gott empor und zeigen ihm unsere Gesinnungen und Entschließungen, mit denen wir seinen heiligen Willen erfüllen wollen.

Alleluja. Mit Ausnahme der Zeit von Septuagesima bis Ostern folgt dem Graduale ein Gesang, der Alleluja (= Lobet Gott) oder nach dem ihm beigegebenen Vers allelujatischer Vers *(versus alleluiaticus)* genannt wird. Er besteht aus zwei Alleluja, einem Verse und noch einem Alleluja. Dieser Gesang stammt aus der Zeit, da in der Messe noch drei Lesungen im Gebrauche waren: die prophetische, der das Gradualresponsorium, die Epistel, der das Alleluja folgte; nach diesem wurde das Evangelium gelesen. In den orientalischen Kirchen hatte der Allelujagesang schon sehr frühe Eingang in die Meßliturgie gefunden, während ihn die Liturgie Roms erst durch Papst Damasus (368—384) erhielt zunächst allein für den Ostersonntag, von dem er gar bald (5. Jahrhundert) auf die ganze österliche Zeit überging, bis Gregor der Große ihn auch für alle Sonn- und Festtage vorschrieb mit Ausnahme der Fastenzeit. Die Kirche behielt das Alleluja auch nach dem Wegfall der ersten (prophetischen) Lesung bei und schloß es dem Gradualresponsorium unmittelbar an. Wann dem Alleluja ein oder mehrere Verse beigefügt wurden, läßt sich nicht feststellen; doch geschah dies nicht nach Gregor, da schon dessen Meßliturgie für jedes Alleluja einen Vers verzeichnet; diese Verse sind also nicht Reste eines früher vollständig gesungenen Psalmes wie im Introitus und Graduale, sondern von Anfang an frei gewählt. Die Anfügung der Verse mag wohl, wie Wagner meint, durch die melismatische, reichausgesponnene Ausdehnung des Allelujajubilus veranlaßt worden sein.

Außer diesem Alleluja nach dem Graduale findet sich in der Zeit vom Samstag vor dem Weißen Sonntag bis zur Pfingstoktav ein Alleluja, das an die Stelle des Graduale tritt. Wann dieses Alleluja in Aufnahme kam, ist nicht zu bestimmen, jedenfalls nach Gregor; Anlaß hiezu mag wohl das Verlangen gegeben haben, der Osterfreude noch einen lebendigeren Ausdruck zu verleihen. Es treffen also in der genannten Zeit zwei Alleluja unmittelbar zusammen.

Für die Ausführung der Allelujagesänge gibt die Vatikana folgende Anleitung: Von dem nach dem Graduale treffenden Alleluja singen ein oder zwei Sänger das erste Alleluja bis zum * Zeichen; der Chor wiederholt es mit Anfügung des Jubilus auf der Silbe a; die Vorsänger schließen den Vers an, den der Chor vom * an zu Ende führt; dann wiederholen die Vorsänger das Alleluja und der Chor fügt nur den Jubilus an. Das

Digitized by Google

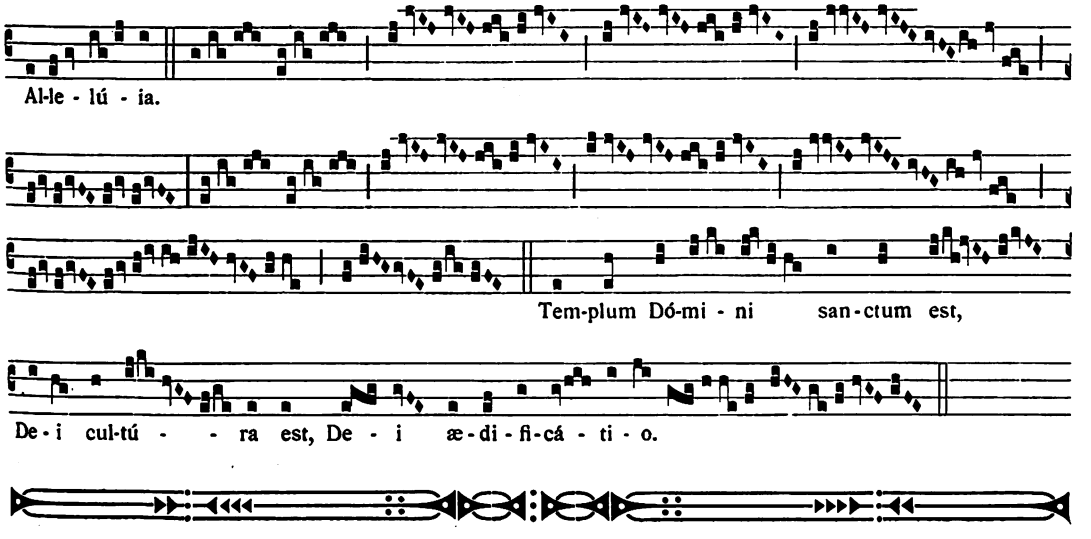
an Stelle des Graduale treffende Alleluja wird auf gleiche Weise ausgeführt; doch wird nach dem Verse sogleich das Alleluja des zweiten Teiles angeschlossen; dieses singen die Vorsänger bis zum Neuma, das vom Chore übernommen wird; der Vers und das eine Alleluja am Schlusse werden wieder wie oben gesungen.

Schon in den ältesten Zeiten des Christentums wurde das Alleluja gar fleißig gesungen; es erklang auch außerhalb des Gotteshauses in den Häusern der Christen, auf Feld und Flur; selbst die Seefahrer sangen es und Kinder wurden gelehrt es mit stammelnder Zunge zu singen. Kein Wort erschien geeigneter und umfassender, Gottes Lob und die innerste Freude der Seele in ihrer Fülle zu bekunden. Man dachte nicht daran, es in andere Sprachen zu übertragen. So erklingt in diesem einen Worte bei allen Christenvölkern des Erdenrundes das Lob des Herrn. Das Alleluja der Messe ist ein dem Herzen ob der kommenden Freudenbotschaft des Evangeliums entströmendes Lob- und Danklied, der Ausdruck hochbeglückender Freude über die heilverkündende Lehre Jesu, die uns zum Himmel führen will. In der Osterzeit geht diese Allelujastimmung (zweifaches Alleluja) über in die Freude über den Sieg des Todesüberwinders, der uns den Himmel erschlossen hat. Warum die Osterwoche, in der doch der volle Osterjubel das Vorrecht haben sollte, noch das Graduale hat, wird dahin erklärt, daß ehemals der Gottesdienst der Osterwoche auf die Täuflinge sich bezog, die am Karsamstag die Taufe erhalten hatten und während dieser Woche in den Wahrheiten und Verpflichtungen des Glaubens noch eingehender unterrichtet wurden. Weil aber das Graduale, wie oben erwähnt wurde, die Entschließungen zu einem Leben nach Christi Lehre darstellt, sollte es die Täuflinge in ihrem guten Willen und Vorsatze noch mehr bestärken, sie aufmerksam machen auf die Mühen und Kämpfe, die der Tugend und des Glaubens wegen ihrer warten, und sie zur Beharrlichkeit bis zum Tage der Befreiung aus der irdischen Pilgerschaft ermuntern. Diesen Tag sinnbildete der Samstag der Osterwoche, an dem sie die weißen Taufkleider ablegten; an ihm trat für das Graduale das Alleluja ein, durch das sie gemahnt wurden, ihre Freude werde erst am Tage der Vollendung, wenn sie am Throne Gottes das ewige Alleluja singen dürfen, eine vollkommene sein.

(Schluß folgt)

Ein Alleluja in ambrosianischer Melodie

(Der Jubilus umfaßt 190 Noten)



Digitized by Google

Welche Eigenschaften soll ein Chordirigent besitzen?

Von Alfred Gebauer-Danzig

Die zweckmäßige Verwaltung eines so wichtigen Amtes als Chordirektor, Kantor und Organist erfordert sowohl nach der leiblichen als auch nach der geistigen bezw. musikalischen Seite hin gewisse Eigenschaften. *„Non ex quovis ligno fit Mercarius."*

Zweifelsohne muß man beim Chorregenten finden: gesunde Konstitution, namentlich ein gutes Sing- und Sprachorgan und scharfes musikalisches Gehör. Ein wohlgestalteter Körper ist eine unbedingte Notwendigkeit. Leibliche Gebrechen machen zu leicht bei den Chorsängern lächerlich, bei den Chorknaben zum Gespött.

Der Chordirigent bedarf guter geistiger Anlagen, eines treuen Gedächtnisses, ausgebildeter Singfertigkeit usw. Ein beschränkter Kopf ist für das Kirchenmusikamt absolut nicht geeignet. Ach, wenige begreifen, was für ein großer Künstler ein Mensch sein muß, um gut dirigieren zu können. Was gehört denn eigentlich zu einem tüchtigen Chordirigenten? Selbstverständlich alles, was ein gebildeter Musiker in der gegenwärtigen Zeit inne hat: Kenntnis der Harmonie- und Kontrapunktlehre, der Singstimmen, einzelner Instrumente, Partiturenspiel und hinreichende Partiturenkenntnis, die Lehre über Stimm- und Tonbildung und gute Fertigkeit im Orgel- und Klavierspiel. Der „Anwärter" oder „Eleve" des Kirchenmusikdirigenten muß seinen Beruf in allen seinen Teilen voll und ganz erkennen, ohne sich einer Selbstüberschätzung schuldig zu machen. Wenn auch mancher die notwendigen Kenntnisse erst während der Praxis sich aneignete, so ist es doch entschieden besser, wenn man damit vor der Übernahme eines solchen Amtes schon im reinen ist, um sich den ausübenden Musikern und Chorsängern gegenüber keine Blößen zu geben. Nicht alle, welche die Vorkenntnisse besitzen, sind nun zu tüchtigen Dirigenten berufen, dazu gehört vor allem besonderes Geschick, das absolut niemand beigebracht werden kann. Ebenso wie sich ein Musiker durch seine reichbegabte Phantasie zu einem geachteten, ja sogar zu einem beliebten Komponisten emporschwingen kann, ohne sich gründlich mit der Lehre der Harmonie und des Kontrapunktes beschäftigt zu haben, und wie gründliche Theoretiker ohne weiters noch nicht geistreiche Arbeiten zu liefern imstande sind, kann der Begabte, durch Anlage und Glück begünstigt, den Ruf eines gediegenen Dirigenten erhalten, ohne sich gründlicher Studien rühmen zu dürfen. Die Mitteilungsgabe, „ein gutes Mundwerk" besticht oft so häufig, während der denkende Meister in einer Sphäre heraustreten muß, der er äußerlich nicht gewachsen scheint. Zu einem tüchtigen Chorregenten gehört die Gabe, den Geist der aufzuführenden Komposition schnell und sicher aufzufassen, mit Gewandtheit und Energie den aus verschiedenen Elementen zusammengesetzten Chor so zusammenzuhalten, daß das ganze Ensemble wie aus einem Gusse geformt ist. Sein Anregungstalent muß das Einstudieren größerer Tonwerke — Messen, Vespern, Requiems, Litaneien, Hymnen, Psalmen — möglichst in kurzer Zeit ermöglichen, ebenso schwächere Kräfte zu vollkommenen, sicheren heranzubilden verstehen. All diese trefflichen Eigenschaften müssen zum sicheren Besitz eines tüchtigen Dirigenten werden, wenn auch mancher anfangs in einzelnen Teilen meisterhaft erscheint. Eine Kirchenmusik gut zu dirigieren, erfordert außer den dazu nötigen Kenntnissen eine besondere Fertigkeit, deren Grundbedingung Anlage und Geschick voraussetzt; sie kann bloß durch dem Zwecke entsprechende Andeutungen erlangt werden, welche die Praxis mit sich bringt. Meines Erachtens kann das Schönheitsgefühl durch wörtliche Belehrungen nicht geweckt werden, um das ästhetisch Schöne des Werkes zu finden, denn „es fehlt in den Ästhetiken der Tonkunst an Belegen aus klassischen Tondichtungen". Es können in allen Teilen der Direktion in der Musik nur Winke gegeben werden, die durch eigenes Nachdenken bei der Praktik sich vervollständigen, und ein Werkchen darüber kann bloß über das Artistische sprechen, aber nicht zugleich eine Schrift „über den Umgang mit

Digitized by Google

Menschen" sein, welche den Dirigierenden die höchst nötige „Weltklugheit" lehrt. Ohne Anlage, Mitteilungsgabe und Anregungstalent kein tüchtiger Dirigent. „Drei Dinge machen einen guten Meister: Wissen, Können und Wollen."

Der Chordirigent muß ein sittlich gefestigter Mann sein, mit einem Worte: ein religiös-sittlicher Charakter. Wer den hehren Beruf eines Chormeisters der Kirchenmusik wählt, muß sich obiger Forderung wohl eingedenk bleiben. Ein Dreifaches ist es, was hierbei in Betracht kommt: das edle Beispiel, die ernste Disziplin und die methodisch lebendige Gestaltung der Probe. Könnte er sonst seinen Damen und Herren des Chores Muster sein? Sein Amt hat eine gewisse religiöse Weihe, und die Religiosität hat echte Gewissenhaftigkeit in Erfüllung der Berufspflichten unmittelbar im Gefolge. „Tu du redlich nur das Deine, tu's in Schweigen und Vertrauen; rüste Balken, haue Steine! Gott, der Herr, wird bauen." „Die Hand ans Werk, die Herzen himmelan, so wird allein ein gutes Werk getan." Das religiöse Beispiel des Chordirektors reizt zur Nachahmung. Wie die größten Feldherren die Tapferkeit, Manneszucht und Ausdauer ihrer Heere dadurch schufen, daß sie mit gutem Beispiele vorangingen, so wirken auch die meisten Chordirigenten nicht nur durch das, was sie einüben und vortragen, sondern durch das, was sie sind. Die Chorsänger merken auf jede seiner Handlungen, Reden und Mienen. Ist es deshalb schon Pflicht des Chorrektors, sein Äußeres in bezug auf Kleidung, Bewegungen, Manieren, Worten, Mienen streng zu überwachen, so ist es noch mehr Pflicht, sein Inneres vor unsauberen Einflüssen zu bewahren, sich fortwährend in der größten aller Tugenden, in der Selbstbeherrschung und Selbstbewahrung zu üben und durch sein gesamtes Tun auf und außerhalb des Chores sich jene durch sein eigenes sittliches Beispiel geweihte Autorität zu erwerben und zu erhalten. „Was man nicht hat, kann man anderen auch nicht geben." „Beispiel tut mehr als Wort und Lehr'." Nur der ergreife den Beruf als Chordirigent, welcher einmal ein solch gutes Beispiel zu geben imstande, der sich bewußt ist, welche Entsagungen auch dieses Amt auferlegt.

Erfüllt sei der Chordirigent auch von der Liebe. „Ein guter Dirigent ist man bloß in der Kraft der Liebe." Ohne rechte, väterliche Liebe, welche mild und freundlich und dabei streng und ernst ist, hat es nie einen tüchtigen Chordirigenten gegeben. Hat auch vielleicht ein ehrgeiziger Egoist glänzende Resultate seiner Aufführungen aufzuweisen, den christlichen Geist, womit sich keine Parade machen läßt, wird er niemals erzeugen. Und zu dieser Liebe muß sich die Wahrheit gesellen; ohne Wahrheitsliebe und Gewissenhaftigkeit sollte sich keiner unterfangen, Chordirigent und Kantor zu werden; ein solcher paßt höchstens zum Mietling. Diese rechte Wahrheitsliebe bildet dazu einen Born von echter Toleranz, die gerade in der Gegenwart unbedingt notwendig ist; sie gibt ihm auch die nötige Geduld zu seinem schweren Berufe. „Nicht Kunst und Wissenschaft allein, Geduld muß bei dem Werke sein." Geduld gibt ihm den nötigen Ernst und die väterliche Strenge — kurz den richtigen Takt. Eine aufbrausende Natur möge diesen Beruf nie wählen, glücklich wird man sich wohl kaum fühlen, die Konsequenz dürfte auch nicht immer der Begleiter seines Handelns sein. Ein guter Chordirigent braucht für sein Amt noch eine heitere Gemütsstimmung; ein mürrisches, finsteres Naturell ist für dieses erhabene Amt wenig geeignet. Für das eigene Glück sind ferner Genügsamkeit und Zufriedenheit unerläßliche Tugenden, die ein Bewerber als festes Eigentum besitzen muß. Sein Motto laute in dieser Beziehung: „Was du bist, das strebe ganz zu sein, und nach anderm Lohne frage nicht!" und „Auf der Welt hat keiner ein gutes Los als der, welcher seines für gut hält."

Das Chordirigentenamt ist nicht leicht, den Anforderungen, die dieser Beruf an jeden einzelnen stellt, muß der Kandidat gewachsen sein. Die tüchtige Persönlichkeit ist und bleibt einmal die zuverlässigste Garantie für das Gelingen seiner Bestrebungen. Möge sich daher jeder Musikstudierende ernstlich prüfen, ob er auch tatsächlich im vollen Besitze obiger Eigenschaften ist.

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Inwieweit muß der Priester sich im Hochamt nach den Sängern richten?

Im Jahrgang 1911 der *Musica sacra* ist die „Länge" des *Credo* ziemlich weitläufig und lebhaft erörtert worden. Dabei wurde nun ein Punkt ganz außer acht gelassen, der sehr nahe liegt und dennoch, soviel ich mich erinnere, niemals eine Erörterung fand, nämlich: Zeichnet sich denn das *Credo* vor allen andern Meßgesängen wirklich so durch seine Länge aus?

Ein Blick in das Gradualbuch der *Editio Vaticana* belehrt uns, daß das nicht der Fall ist. Die Gesänge, die zwischen der Epistel und dem Evangelium ausgeführt werden sollen, sind in vielen Fällen ungefähr ebenso lang wie ein Choral-*Credo,* nicht selten sogar um ein gutes Stück länger; man vergleiche nur einmal die Fastensonntage, viele Sonntage nach Pfingsten, *Commune* sowie *Proprium Sanctorum,* und man wird sich davon überzeugen.

Mancher mag nun gleich mit der Ausrede bereit sein: Es genügt ja, diese Texte zu rezitieren. Diese Ausrede ist nicht stichhaltig. Gewiß, die Kirche hat dies gestattet, aber dadurch hat sie doch nicht im geringsten verboten, diese Texte zu singen, und zwar so zu singen, wie sie in den offiziellen Gesangbüchern notiert sind. Es kann nicht einmal gesagt werden, daß die Rezitation dieser Meßtexte mit dem Gesange gleichberechtigt ist; vom liturgischen Standpunkte aus betrachtet ist es sicher wünschenswerter, daß man die Texte singe, als daß man sie notdürftig rezitiere. Es ist auch gar nicht die Frage, ob dies in der Praxis leicht durchführbar ist oder nicht; die Frage ist die: Welches ist das Bessere?

Die Melodien des offiziellen Gesangbuches sind manchmal so ausgedehnt, daß der zelebrierende Priester geraume Zeit warten muß, wenn der Chor diese Gesänge ganz nach der *Editio Vaticana* vortragen will. Und ein Chor, der dieses tut, kann und darf nicht getadelt werden; im Gegenteil, er verdient alles Lob, wenn er dies in würdiger Weise auszuführen vermag.

Wenn man also aus diesem Umstande eine Schlußfolgerung ziehen kann, so ist es diese, daß es gar nicht so schlimm ist, wenn der Priester durch den Kirchengesang etwas aufgehalten wird, so lange dieser Gesang der Kirche würdig ist, und daß es durchaus nicht erfordert ist, mit ängstlicher Sorgfalt das Warten des Priesters eben auf das Allernotwendigste zu beschränken. Ja, man kann sagen, die *Editio Vaticana* gibt uns alles andere als ein Beispiel der Kürze, am auffallendsten gerade dort, wo man eine kurze und bündige Fassung erwarten möchte; denn zu einer würdigen Vertonung der Gradualien, Alleluja-Verse und Traktus war es durchaus nicht nötig, Melodien von solcher Länge zu nehmen, wie es in der *Editio Vaticana* geschehen ist. Zudem sind diese Melodien nicht Neuschöpfungen, sondern etwas Altehrwürdiges, sie sind traditionell; in ihnen spiegelt sich eine Jahrhunderte alte kirchliche Auffassung wider.

Wenn wir nun nach dem Grunde dieser auffallenden Erscheinung fragen, so läßt sich wohl kaum ein anderer finden als die hervorragende Stellung, welche die Kirche der Musik im Gottesdienste einräumt. Gewiß, in der Kirche ist die Musik keine unbeschränkte Herrin, aber ebensowenig ist sie eine rechtlose Sklavin; sie ist eine Dienerin, die neben Pflichten ihre Rechte hat, die in einem gewissen Grade selbständig sein kann und sein muß. Nach dem Willen der Kirche soll die Musik selbst schon zur Erbauung der Gläubigen beitragen; das kann die Musik aber nur dann, wenn ihr die nötige Bewegungsfreiheit gelassen wird, wenn sowohl Komponist wie Sänger einigermaßen ihren Gefühlen einen naturgemäßen Ausdruck geben können. Und eine Art und Weise, wie diese Bewegungsfreiheit zu verstehen ist, läßt sich ersehen aus den Gradualien usw. der *Editio Vaticana.* Auch das wird vielleicht mancher zugeben, daß eine bloße Rezitation der Texte weniger Erbauendes an sich hat.

Schließlich mag noch einer fragen, warum denn das *Credo* nicht auch in so umfangreicher Weise durchkomponiert worden ist wie die Gradualien oder auch nur wie ein *Kyrie* oder *Sanctus.* Das mag in der Textverschiedenheit seinen Grund haben. Das *Credo* hat als Glaubensbekenntnis einen mehr nüchternen Charakter und mag deshalb bei den Choralkomponisten weniger Affekte erregt haben als andere Texte, die in dieser Hinsicht ansprechender sind.

Digitized by Google

Eine andere Erklärung ist die, daß die Komponisten der Choralgesänge sich nicht an eine Schablone gehalten haben, nach welcher dieser oder jener Gesang so lang oder so kurz sein muß; auch in diesem Punkte herrschte angemessene Freiheit.

Wenn nun aber auf dem Gebiete des Chorals die Kirche die künstlerische Freiheit anerkennt, welche die Komponisten sich bezüglich der Dauer der Gesänge gestattet haben, so gilt dasselbe innerhalb vernünftiger und kunstgerechter Grenzen auch vom mehrstimmigen Gesang. Viele mehrstimmige Kompositionen erreichen ja bei weitem nicht den Kunstwert des Chorals; die Ausführung derselben mag auch nicht immer die beste, ja, nicht einmal so gut sein, wie die Ausführung des einstimmigen Chorals. Trotzdem bleibt es aber wahr, daß der mehrstimmige Gesang den Zweck hat, dem Gottesdienst eine Feierlichkeit zu verleihen, welche der einstimmige Choral nicht geben kann. Und wie man die Länge des Choralgesanges nicht ängstlich mit der Elle messen soll, wenn man die Gläubigen erbauen will, so muß man das ebenfalls nicht beim mehrstimmigen Gesang tun. Echte Kunst wird schwulstige Länge vermeiden, läßt sich aber auch nicht in den Schraubstock der Schablone einzwängen; bei Aufführung echter Kunst wird sich das Volk auch nicht langweilen.

Anstatt den Gesang einzuschränken, dürfte es besser sein, sich bei der Predigt kürzer zu fassen. Die gewöhnliche Pfarrpredigt soll vor allem belehren; ob da nicht durch wohltuende Kürze mehr erreicht wird als durch ermüdende Länge gerade bei denen, die die Belehrung am meisten nötig haben? Würde mancher Seelsorger nicht mehr erzielen, wenn er seine Persönlichkeit auf der Kanzel nicht über die Gottesdienstordnung der Kirche stellte? Wäre das nicht ein schönes Beispiel der Demut und des Gehorsams für die Gläubigen?

Ein Umstand, der an manchen Orten die würdige Abhaltung von Hochämtern innerhalb der Woche erschwert, sind Meßstiftungen; an dem einen oder anderen Platz soll es in diesem Punkte geradezu entsetzlich sein. Wo solche Schwierigkeiten vorliegen, hat man es in der Vergangenheit an Vorsicht fehlen lassen, und es mag kaum möglich sein, Abhilfe zu schaffen. Aber für die Zukunft sollte man vorsichtiger sein und, wenn nötig, durch die kirchliche Gesetzgebung dahin arbeiten, daß die Frömmigkeit der Gläubigen in andere Bahnen gelenkt werde.

Winnepeg (Canada) Peter Habets O. M. I.

Ein Orgelregistrierapparat

Im Gregoriusblatt 1912, 1/2 berichten Mons. Domkapitular Cohen und Direktor Schwalge über einen neuen Orgelregistrierapparat, den sie einer eingehenden Prüfung unterzogen, folgendes:

Vor den Weihnachtstagen wurde an der Kirchenorgel in Godesberg-Friesdorf ein vom Herrn Organisten Johann Schmitt daselbst und Herrn Wilhelm Hurth, jetzt Alumnus im Priesterseminar zu Köln, erfundener und unter der Patentnummer 238196 geschützter Registrierapparat angebracht. Die Herstellung des Apparates besorgte nach den Zeichnungen der Patentschrift die Firma Johannes Klais in Bonn. Zum Unterschiede von manchen Erfindungen der neuern Zeit, die vielfach den Organisten nur belasten, soll diese Neuerung ihn entlasten und befähigen, ein Orgelstück (Lied, Fuge, Sonate, Orgelsatz zu einer mehrstimmigen Messe usw.) in denkbar vollkommenster Form vorzutragen. Die Wirkung wird nicht auf rein mechanischem Wege erreicht, wodurch die musikalische Tüchtigkeit des Spielers mehr oder weniger lahmgelegt würde; vielmehr kann man mit Hilfe der neuen Vorrichtung sein künstlerisches Verständnis und musikalisches Empfinden in der besten Weise zum Ausdruck bringen.

Die Neuerung ermöglicht nämlich eine Arbeitsteilung, ein Vorarbeiten, so daß man während des Spieles seine ganze Aufmerksamkeit einzig und allein auf das Abspielen der Noten konzentrieren kann. Dadurch werden selbstverständlich die durch den Registerwechsel bedingten Störungen, die Pausen oder gar das Überschlagen ganzer Notengruppen, vermieden, und weil der Apparat an jeder gewünschten Stelle die gewollte Registerkombination bringt, wird ein künstlerisch vollkommener Vortrag erzielt. Das wird klar werden, wenn wir uns die Handhabung desselben etwas näher ansehen.

Vor Beginn des Spieles, beim Üben (darunter wird nicht die Aneignung der technischen Fertigkeit sondern das Probieren der Klangwirkung und Klangfarbe der einzelnen Registerzusammenstellungen verstanden) werden sämtliche in dem vorzutragenden Orgelstück vorkommenden gewünschten Registergruppen, wie sie in dem Stück nacheinander folgen sollen, vermittels Setzstiften auf einer Platte festgelegt und zugleich in der Notenvorlage durch fortlaufende Zahlen 1, 2, 3 . . . die Stellen kenntlich gemacht, wo ein Registerwechsel stattfinden soll. Je nach Größe der Platte lassen sich 50, 60, 70, 100 und noch mehr unter sich verschiedene Zusammenstellungen spielfertig machen, so daß es während des Vortrages nur eines Druckes bedarf, um die gewünschte Kombination an der bezeichneten Stelle zum Klingen zu bringen.

Digitized by Google

Das Zusammensetzen der einzelnen Registergruppen geht rasch vonstatten, da die Namen der Register eine sofortige Orientierung bieten. Ebenfalls kann der Spieler die augenblicklich wirkende wie die nachfolgende Zusammenstellung mit einem Blick leicht übersehen. Sagt eine Klangwirkung dem musikalischen Empfinden nicht zu, wird man so lange Veränderungen in der tätigen Registerzusammenstellung oder in den voraufgehenden oder nachfolgenden Gruppen vornehmen, bis das gewünschte Resultat erreicht ist. Die ganze Unterlage mit der Platte nämlich kann durch einen Handgriff gesenkt und dann vor- oder rückwärts geführt werden. Dieses kurze Verfahren ermöglicht eine sprungweise Einschaltung der Registergruppen, z. B. 1—7; 18—45.

Nehmen wir an, die Zusammenstellung sei nach sorgfältiger Wahl vorgenommen, so daß die ganze Registrierung auf der Platte festgelegt ist. Während des Vortrages kommt es nicht darauf an, der Reihe nach jedesmal die gewünschte Registerzusammenstellung zur Verfügung zu haben. Diese Nacheinanderschaltung der einzelnen Kombinationen wird während des Spielens einfach bedingt durch einen kurzen Druck

a) mit dem Daumen auf die an der Vorsatzleiste des unteren Manuals angebrachte Längsleiste oder

b) mit dem Fuße auf einen eisernen Hebel über den Pedaltasten.

Nach dem Gesagten kann der Spieler also jeden denkbar schwierigsten Registerwechsel in einem Augenblick, an jeder gewünschten Stelle, ohne eine Hand von den Tasten zu lassen, ohne jede Hilfsperson selbst vornehmen.

Ein weiterer Vorteil ist noch gegeben durch die auswechselbare Setzplatte. Nach dem Vortrage kann sie nämlich herausgenommen, aufbewahrt und zum Spielen benutzt werden. Ohne jede Vorbereitung ist man nun in der Lage, zu jeder Zeit dasselbe Stück mit derselben Vollkommenheit zu wiederholen. Besitzt ferner ein Schüler die notwendige technische Fertigkeit, aber noch nicht das nötige musikalische Verständnis zum Reglstrieren, so kann der Lehrer ihm die Registratur setzen, und er wird nun fähig sein, mit derselben Vollkommenheit das Stück vorzutragen. Zum Schluß sei noch erwähnt, daß der Apparat an jeder, auch schon bestehenden pneumatischen oder elektrischen Orgel angebracht werden kann.

Die Unterzeichneten nahmen heute den oben beschriebenen Apparat in Augenschein, welcher von dem Erfinder, Herrn Organisten Schmitt, erklärt und praktisch vorgeführt wurde. Die Vorrichtung befindet sich an der linken Seite des Spieltisches und ist durch eine kurze Rohrleitung mit der Registratur der Orgel in Verbindung gebracht. Das meiste Interesse erweckte die Setzplatte, auf welcher die wechselnden Kombinationen mehrerer Orgelstücke durch kleine Stifte fixiert waren. So wurde das *Andante* aus der *F*-moll-Sonate von Mendelssohn und die *Es*-dur-Fuge von Seb. Bach in den verschiedenen erforderlichen Klangfarben und Stärkegraden mustergültig gespielt. Der Apparat funktionierte mit Sicherheit und vollkommener Präzision, so daß der Organist zur Einstellung der zahlreichen Registerwechsel seiner Augen und Hände nicht benötigte und daher in der Lage war, seine Aufmerksamkeit ausschließlich dem technischen Spiel zu widmen. Um ein kleines Bild der Setzplatte zu bieten, sei bemerkt, daß dieselbe für die hier gebotene Anlage in einer Größe von 19×33 cm hergestellt und berechnet ist für die 25 vorhandenen Register (inkl. Koppeln) und auf 50 absolut freie Kombinationsreihen. Die Zahl dieser Reihen läßt sich entsprechend der gewählten Größe der Platte beliebig vermehren. Zur bequemen und schnellen Vorbereitung der Registermischungen dient ein vom Organisten schablonenartig durchlöchertes Papierblatt, mittels dessen selbst ein Schulkind die Stifte nach den gewiesenen Reihen der eingestanzten Löcher einstecken und auf diese Weise die Platte spielfertig vorbereiten kann.

Wir sind der Überzeugung, daß diese Erfindung eine wirkliche Bereicherung und Vervollkommnung des ganzen bisherigen Registrierungsapparates darstellt und einen beachtenswerten Fortschritt in der Orgelbautechnik bedeutet. Wir wünschen den Erfindern zu ihrer Leistung, durch welche wir eine weitere Hebung des künstlerischen Orgelspiels erhoffen, glücklichen Erfolg und empfehlen die Erfindung angelegentlichst den Orgelbaumeistern zur praktischen Verwertung bei pneumatischen und elektrischen Orgelwerken.

Godesberg-Friesdorf, 3. Januar 1912.

gez. Carl Cohen, Domkapitular — Joseph Schwalge, Direktor des Gregoriushauses

Digitized by Google

Warum in Haydns Symphonien keine Posaunen blasen

Eine Phantasie von Rhaban.

Es war noch hoch am Nachmittag, aber die Nacht auf ihrem sternfunkelnden Wagen schien die Rosse heftiger zu peitschen, denn es ward allmählich düster. Über fernen Höhen lachte noch munter die Sonne und liebäugelte mit dem blendend grünen Rasen, während in der langen Allee, die von Wien wegführte, bereits bleischwere fahle Schatten lagen. Auch der Wind hörte auf mit den alten Pappeln sein Spiel zu treiben; die Vöglein ahnten das nahe Gewitter und schwiegen. Nur die Schwalben schweiften kreischend über die Felder, die Halme fast mit den Flügeln streifend.

An den Portalen der Villen, die die Allee bis weit hinaus begleiteten, saßen steinerne Löwen, die sich nicht wenig wunderten, als zwei einsame Wanderer die Straße einherschritten und nun in den Feldweg einbogen, der zum Waldschlößchen des Fürsten Esterhazy führte. Den ganzen Mittag hatte die Sonne auf den Fluren gelegen. Nun flimmerte die Hitze in dem fahlen Zwielicht und die Schwüle war in der Tat unerträglich. Der jüngere der beiden Wanderer, der nicht so sorgsam und so reich gekleidet war wie der ältere, wischte sich daher den Schweiß von der Stirn und sprach:

„Ihr gestattet doch, Meister?“

Der andere, der gerade eine gefällige Melodie vor sich hergesummt hatte, blickte auf.

„Ja, ja, nehmt Euern Rock nur ab, wenn's Euch jetzt zu heiß ist. Wir werden heut noch eine tüchtig Abkühlung haben.“

„Warum nicht jetzt? Ha! mich gelüstet so recht wieder einmal mit dem Gewitter um die Wette zu laufen. So durch einen Wald, bei Sturmwind, wenn's rechts und und links krachend zusammenbricht, der Wind in den Schluchten mit den angeschwollenen Gießbächen ringt, wenn Kolosse von Bäumen stürzen und das arme, schwache Menschlein, nein, der große, starke Menschengeist unerschüttert allen den Elementen trotzt und von erkämpfter Höhe auf den Graus der Verwüstung zu seinen Füßen niederblickt. O langentbehrte Wonne!“ Er atmete tief.

„Ludwig, Ihr versucht Gott mit solchen Gedanken. Muß man sich ins Verderben stürzen, wie Orpheo in den Tartarus, um zu überwinden?“

„Gewiß, ohne Kampf kein Sieg!“

„Aber man darf die Bataille nicht herbeiwünschen. Ich weiß Tote auch ohne Krieg.“

„Was wollt Ihr damit sagen?“

Der andere lächelte: „Muß ein merkwürdigs Ländl sein, euer Rheinland. Und Ihr, Ludovico, habt ein gar unruhigs Herz mitgebracht, will ich sagen. Kein Wunder! Seid Ihr doch dem Frankenlande näher, als dem schönem Land Italia. Wer weiß, wie das da drüben noch ausgehen mag. Es sind bedrohliche Dinge mit Ihro Majestät Post gekommen.“

„Verachtet mir das Licht nicht, das vom Westen kommt,“ entgegnete der Jüngere etwas herb. „Mag's ausgehen, wie es will. Große Ideen sind drüben aufgestanden. Zu denen stehe ich. Schockschwerenot! Wenn ich euer Geschwänzel und Süßetuen bei den Redouten sehe, zu denen Eure zwölf Menuetti neulich viel zu gut und herzhaft waren, — dieses Bücken und Beugen vor den großen Herren — dieses ins Gesichthineinlügen — und hinterher Intrigen und Kabale — potz, das möchte mir das Herz im Leibe umwenden. Mehr Wahrheit! Herzhaftigkeit! Mannheit!“

„Ei, verachtet mir die schönen Formen nicht. Haben sie nicht unserer Kunst einen fruchtbaren Boden gegeben? Hängen sie nicht mit den Formen unserer Kunst aufs engste zusammen?“

„Dann such' ich eben neue Formen für meine Musik. Übrigens, wie behandelt man uns? Sind wir nicht im schönsten Sinn die Kammerknechte, die Sklaven unserer Herren! Sind doch alle Menschen vom großen Geist gleich geschaffen. Und dann: wie mancher hohle Schädel läuft in euern Sälen herum, während manch ein Genie auf den Stufen des Palastes verhungert und verfriert. Gleichheit! Gleichheit!“

„Langsam, langsam, Ludovico; seht, ich bin ja das beste Beispiel dafür, daß ein Menschenkind, dem der liebe Gott ein paar Gaben geschenkt hat, nicht zu darben braucht. Ich hab's Euch ja schon erzählt, wie ich, als ich noch ein unbekannt Streicherlein war, in meinem Dachstübl den Schnee von der Bettdecke herunterschütteln mußte. Und doch, später bin ich zweimal im kalten, neblichten London gewesen, obgleich ich ein Kammerknecht seiner Wohledlen des Fürsten Esterhazy bin.“

„Ja, ja, der Ritter Gluck und Ihr, ihr habt gut reden. Euch trägt man fast auf den Händen. Aber ich, der ich Kräfte und Begeisterung fühle, der ich die Brust voll Tatendrang habe — — —.“

Digitized by Google

Der Ältere lächelte. „Ich sage Euch wieder: langsam Ludovico. Als ich so alt war wie Ihr, stand ich Euch an Kraft und Erfindung nicht nach. Aber ich habe ruhig gewartet, ich habe gelernt, wo ich lernen konnte. Als ich dann älter wurde und meine armseligen Talente, für die ich dem lieben Gott aus Herzensgrund danke, bekannt wurden, bin ich als Mann unter Männer getreten und habe mich bemüht, ehrlich und treu meinem guten Fürsten zu dienen. Und nun schätzt er mich, achtet mich wie seinesgleichen."

„Und Ihr fühlt Euch wohl dabei?"

„Warum nicht?"

„Geht, wie kann man sich wohl fühlen in einer alten Perücke, einem steifen Galarock und einem Degen, der unnütz an der Seite baumelt? Wie kann man sich wohl fühlen, wenn man geschraubte Phrasen drechseln muß? Ha! ihr wißt da drinnen alle nicht was Natur ist. Werft doch Eure Perücke fort und schweift im leichten Rock frei durch Wald, Feld und Wiesen und singt und redet wie's aus dem Herzen kommt. Natur! Zurück zur Natur! Mehr Natur!"

Das sanfte Lächeln des Älteren war herzerfreuend anzusehen. „Ach, Ludovico, ich habe immer geredet wie es mir vom Herzen kam, wenn ich sang oder sprach. O, auch ich habe die Natur kennen gelernt. Ich hab zweimal das Meer gesehen, ‚das ungeheure Tier'. (Authentischer Ausdruck.) Aber schöner war's, wenn ich *à cheval* unter hallendem Hörnergetön meinen gnädigen Herrn auf die Jagd begleiten durfte. Wie wir da flogen! Weit hinten winkten die blauen Karpathen, und die Sonne ging freudestrahlend über den duftenden Heiden auf und unter. Alles lachte und freute sich. Hei! war das eine schöne Zeit! Manch lustig Stücklein hab ich da für meines gnädigen Herrn Feldmusik komponiert. Und wenn ich alles so bei mir betrachtete, wie der liebe Gott alles so weise geordnet und gefüget hat, da lachte mein Herz und ich setzte so jubilierende Messen, daß man mich darob oft tadelte. Aber ich ließ die Leute — o so viele wußten mir auch Dank; denen sagte ich: Wenn ich an den lieben Gott denke, ist mein Herz so voll Dank und Freude, daß ich nur jubeln kann, und wenn ich euch in eurer Kummernis und Sorge ein weniges erfreuet hab, so bin ich ganz zufrieden und danke meinem Schöpfer, daß ich nicht ein ganz unnütz Werkzeug bin. — Seht, da kommt mir ein Gedanke. Ich weiß nit, ob ich recht hab, aber es fallt mir so bei, als meintet Ihr, der liebe Gott habe die schöne Welt nur für Euch geschaffen. Ihr betrachtet sie immer nur mit Euren Augen. Ihr meint, weil Ihr jetzt noch nicht bekannt seid, würdet Ihr's nie. Ihr meint, Ihr müßtet Euch immer durch Gewitter durchkämpfen, um am Schluß auf freier Höhe zu stehen. Abwarten und lernen und beten. Auch wir sterben einmal. Dann seid Ihr an der Reihe. Das ist so ein allerhand Mischmasch von Gedanken. Ich mein, man betet sicherer und lernt mehr im stillen Kämmerlein. Nicht im Sturm und Erdbeben, sondern im Säuseln des Windes kommt der Herr!" .

Der Weg verschwand im Walde. Die ersten Tropfen fielen schwer und langsam und ferner Donner grollte. Es war ganz stille um die beiden Wandrer. Draußen aber wetterleuchtete es ringsum, und die fahlen, irrenden Lichter brachen seltsam durch die Tannenwände.

Der Jüngere hatte die letzten Sätze ganz überhört. In seiner Brust wetterleuchteten viele Ideen durcheinander. „Ja, auch Ihr sterbt einmal, aber Euer Ruhm ist unsterblich. Was bleibt uns dann? Und doch muß ich durchdringen. Ihr mögt recht haben, daß ich mich vielleicht zu sehr in den Mittelpunkt stelle. Aber seht, im Grunde will ich ja dasselbe wie Ihr: Frieden, Dank für alles. Jubel! — Kennt Ihr Goethe?"

„Ihr meint den weimarischen Geheimrat?"

„Denselben. Der hat in einem wunderkräftigen Gedicht geschrieben: ‚Zwei Seelen wohnen, ach! in in meiner Brust.' So geht's auch mir. Seht, ich möchte alles schön und gut finden und merke doch, es ist nicht so. Und ich möchte ruhig sein und bin's doch nicht. Ich möchte mich selbst ganz genießen und doch wieder die ganze Welt erobern. Seht, durch all das Gerümpel möchte ich mich siegreich hindurchschlagen, wie durch den Wald, wenn es rechts und links kracht. — Ha! nun kommt das Gewitter schon. Das gibt eine prächtige Symphonie heute."

Man war am eisernen Tor des Parks angekommen und mußte sich trennen.

„Noch verstehe ich Euch nicht ganz" — sagte der Ältere, indem er seinem Gefährten die Hand zum Abschied reichte —, „aber ich ahne, Ihr werdet das Orchester zerreißen. Tut das nicht. Seht, die Hörner schmiegen sich so sanft zwischen die Streicher und die Oboi, Flauti und Fagotti. Doch genug! Ein ander Mal mehr. Lebt wohl. Kommt morgen um 10 Uhr und vergeßt Eure *Sonata* nicht."

„Lebt wohl. — Und doch blasen die Hörner auch zum Kampf! Und die Posaunen blasen mit dem Gewittersturm um die Wette und zerreissen das Orchester. Sie blasen zum Letzten Gericht." Und der Jüngere stürmte mit fliegenden Haaren dem Gewitter entgegen.

Indes stieg der andere langsam und in Gedanken versunken die Treppe hinauf.

Die Flügeltüre öffnete sich und ein Lichtstrom ergoß sich auf die vergoldeten Arabesken des Treppenhauses.

„Il maëstro Haydn," rief ein Lakai.

Digitized by Google

Bunte Galaröcke wirrten drinnen durcheinander. Einer schwänzelte auf den Ankömmling los: „Ach, gut, daß Er heute noch kommt, mein lieber Haydn. Wir werden ein bös Gewitter bekommen."

„Küß die Hand, Ihro fürstliche Hoheit; ich hab ein neu Quartetto aus *D* mitgebracht. Wenn die Musizi da sind, können wir gleich beginnen."

„Der Schuppanzigh ist schon seit einer Stunde da und hat uns Wunderdinge erzählt von dem kleinen Amadeo Mozart. Was sagt Er dazu?"

„Bitt um Verzeihung, fürstliche Gnaden, daß sich meine alten Beine ein bissel verspä — — —" Der andere winkte gütig ab. „Den Amadeus kenn ich gut. Er ist ein erstaunlich groß Talent. Bin heut auch mit einem Talent gegangen. Kennen Eure Gnaden den jungen van Beethoven?"

„van Beethoven? Ah, er ist von Adel. Das wußt' ich nicht. Wohl kenn ich ihn. War er doch neulich beim Fürsten Lichnowsky. Aber er hielt sich stets in einer Fensternische und sprach mit dem Cellisten mehr als mit dem Fürsten. Seine Konduite ist nicht die beste. Er ist finster und seine Klavierstücke haben immer das *air*, als ob er mit Keulen und Posaunen dreinschlagen wollte. Ich hab keine Lust ihn einzuladen. Seine Musik, mein lieber Haydn, ist mir lieber."

„Wenn Eure Gnaden ans Fenster treten wollen, da unten läuft er gegen das Gewitter Sturm."

„Ja, wie ein Verrückter."

„Und doch glaub ich, Eure Gnaden, er wird nach all dem Toben auch noch selige Ruhe verkünden."

„Die haben wir auch ohne Gewitter."

„Ja, wie Gott will."

Schon waren die Quartettpulte zurechtgestellt. Der berühmte Schuppanzigh spielte die erste Violine, Haydn die zweite, und man begann.

Und während man spielte, schien neuer Glanz die Zierate an den Wänden zu vergolden, und der Fürst sagte mehr als einmal zu sich selbst: „Das ist eine Symphonie ohne Bläser! Eine wahrhafte Symphonie!" — — — — — —

Indes hatte das Gewitter seinen Höhepunkt erreicht. Die Bäume ächzten und stöhnten. Blitz auf Blitz und Schlag auf Schlag folgten in nächster Nähe. Beethoven stürmte den Berg hinan, triefend und heulend wie ein wildes Tier. Ungeheure Wonne durchströmte ihn. Er fühlte seine Kraft bis in die äußersten Fingerspitzen, verdoppelt durch die der Elemente, und er glaubte die Posaunen von Jericho zu hören. Oben aber war das Quartett geendet. Das *Largo* hatte dem Fürsten Tränen entlockt, das *Finale* ihn wieder heiter gemacht. Er stand auf und sagte: „Es gibt nur einen Haydn." Der aber küßte seinem Herrn die Hand, froh seine Pflicht erfüllt zu haben. — — — —

Drum blasen in Haydns Symphonien die Posaunen nicht.

An Joseph Haydn

Du bist der tiefe Wald. — Ein heilig Flüstern
Bewegt der Eiche Kronen, die gewalt'gen;
Die Buchen klingen nach, die frischgestalt'gen,
Und tiefen Tones stimmen ein die Rüstern.

Am Boden lauschen goldne Blumen lüstern,
Und Quellen brechen klingend aus breitspalt'gen
Gesteinen, und in wundervoll nachhalt'gen
Akkorden bebt es rings im grünen Düstern.

Doch in den Zweigen, die von Spätrot blinken,
Zieht fröhlich, wie die Wolken ziehn, ein Schallen:
Die Drosseln sind's, die schlagen, und die Finken.

Und wie die leisen Schatten niederwallen,
Und feuchten Nachttau Blatt und Blumen trinken,
Da klingt der ganze Wald von Nachtigallen.

Julius von Rodenberg

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Musik-Pädagogik. Ein Teil der Vertreter dieses Gebietes sucht einem weitverbreiteten Zeitübel auf die Spur zu kommen: dem Sprechelende. In der Tat: solange nicht von maßgebender Seite erkannt wird, daß das Sprechen ebenso erlernt werden müsse, wie das Singen, daß das Sprechen eine Kunst an sich sei, solange wird man aus einem Sprechwirrwarr nicht herauskommen, in welchem sich heute sonst gebildete Kreise bewegen. Es ist unglaublich, was sich manch ein Gebildeter im schlechten, unsauberen, lässigen Sprechen erlaubt. Aber ebenso unglaublich ist es, welcher Mittel sich der und jener Redner bedient, um sich stimmlich und sprachlich durchzusetzen. Es kann daher nur freudig begrüßt werden, daß weite Kreise sich der besonderen Sprachpflege zuwenden. Da ist zu rechter Zeit ein Buch erschienen „*Bel Canto* des Wortes". Verfasserin ist die rühmlich bekannte Berliner Gesangslehrerin Kornelie von Zanten. Wir kennen die Dame seit einer langen Reihe von Jahren. Uns hat sie uneingeschränkte Hochachtung abgenötigt durch die klare, geistreiche und pädagogisch-geschickte Art, in der sie gesangs- und sprachtechnische Fragen auf den verschiedenen Versammlungen des musik-pädagogischen Kongresses zu Berlin erläuterte. Ihre Vorträge verraten reichste Einzelkenntnis und die Gabe, das, was sie erstrebt, künstlerisch vorzumachen. Wir können nicht warm genug auf diese Autorität hinweisen und stellen die Versammlungen dieses Verbandes hin als eine Stätte reicher Anregungen für alle, denen es ernst ist um den musikalischen, singlichen und rhetorischen Fortschritt.

Gerade unsere Kirchenchöre bedürfen mit wenig Ausnahme der Vertiefung, der Verfeinerung, der Verinnerlichung und Beseelung. Dieser Fortschritt geschieht nur über die Schwelle des schöngebildeten Wortes. Das Wort ist der Träger der Schönheit im Tone. Möchte darum die Pflege der Sprechkunst gleichen Schritt halten mit der Pflege der Singkunst; eine ohne die andere ist nicht denkbar.

Wir hörten von der Leipziger Singakademie das *Requiem* von Giovanni Sgambatti aus Rom. Es ist entstanden aus Anlaß der Trauerfeier um den durch Mörderhand gefallenen letzten König von Italien. Sgambatti, ein Schüler von Franz Liszt, läßt das Wort zu Worte kommen. Man hört dem Werke an, daß ein großer Meister es schrieb. Liturgisch ist zu beanstanden die Einflechtung einer Solomotette vor dem *Agnus* und die Textverschiebung im *Libera*. Aber musikalisch ist das Werk hochbedeutsam. Allerdings wurde es durch die Singakademie und den Leipziger Männerchor unter der kunstsinnigen Leitung des Kgl. Musikdirektors Gustav Wohlgemuth vollendet schön wiedergegeben. In jedem Falle regt solch ein Werk stark zu Vergleichen an mit dem, was sonst an großen katholischen Kirchen bei größeren Trauerfeiern (Berliner Hedwigskirche u. a. m.) geboten wird. Wir kommen noch darauf zurück.

Leipzig steht im Zeichen von Gustav Mahlers VIII. Symphonie für sieben Solisten, zwei Chöre und großes Orchester. Leitung: Dr. Göhler. Ungefähr 1000 Mitwirkende, darunter 300 Kinder. Aufführung am 1. und 2. März. In **Wien** ist sie ebenfalls in Aussicht genommen. Dort sind sämtliche Plätze von 2—50 Kronen bereits verkauft. Amsterdam, Berlin, Frankfurt a. M., Mainz, Mannheim, Wiesbaden und Prag (2000 Mitwirkende vor zirka 12000 Zuhörern) führen dieses Riesenwerk im kommenden Frühjahr auf.

Für das III. Lausitzer Musikfest (Königreich Sachsen) am 8. und 9. Juni in **Bautzen** ist das große Chorwerk von Felix Nowowiejski: „*Quo vadis*" zur Aufführung ausersehen. 750 Mitwirkende. Vereine bis aus zweistündiger Bahnentfernung vereinigen sich zu gemeinsamer Tat.

Das VIII. deutsche Bachfest findet in **Breslau** am 15. und 17. Juni statt unter Leitung von Prof. Dr. G. Dohrn.

In **Dresden** wurde ein Bachverein unter Leitung von Prof. O. Richter gegründet; derselbe gab bereits ein öffentliches Konzert. Auch in **Rom** fand durch die *Società internazionale per la diffusione della Musica* ein eigener Bach-Abend statt. Man sieht, wie der große Meister von seinen Anhängern verehrt und gepflegt wird — ein leuchtendes Beispiel für die katholischen Kirchenmusiker zur Pflege des nicht minder großen Palestrina!

Die **Genossenschaft deutscher Tonsetzer** hat im Jahre 1910 eine Gesamteinnahme von Dreihundert und dreißig Tausend Mark = 330000 ℳ zu verzeichnen. 83 % hievon wurden an die Tonsetzer abgeführt. Was wären Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert für reiche Leute geworden. Ob zum Vorteil der Kunst? L.

In **St. Maurice** (Schweiz) ist vor kurzem der bekannte Choralgelehrte P. Anton Dechevrens S. J. gestorben. Wir werden des verdienten Forschers in einer der nächsten Nummern ausführlicher gedenken.

Digitized by Google

Besprechungen

1. Geistliche Kompositionen

Deschermeier, Joseph, Op. 102. Vier liturgische Gesänge für die Karwoche für vier und fünf gemischte Stimmen. **Regensburg, Eugen Feuchtinger.** Partitur 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Der Geist der Kirche weht in diesen ernsten, würdigen, brauchbaren, nicht zu schweren Gesängen. Das fünfstimmige *Popule meus* und die letzte Nummer *O bone Jesu* dürfen besonders hervorgehoben werden. Es wird keinen Chorregenten reuen, die stillen Tage der Karwoche mit solch erhebenden Klängen zu heiligen.

Thaller, Joh. Bapt., Op. 20. „Ölberg-Andacht" mit deutschem Text für Baryton-Solo mit Orgelbegleitung und Chören für vierstimmig gemischten Chor oder vierstimmigen Männerchor. **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Eine durchaus edle und kirchliche Musik, würdig ihres ernsten Zweckes.

Bonvin, Ludwig S. J., Op. 101. Die Introitus- und Communio-Gesänge des Kirchenjahres für Pfarrchöre in fünf leichten einstimmigen Melodien. **Wien und Augsburg, Böhm & Sohn.** Preis 2 ℳ.

Das Büchlein stellt sich auf den Standpunkt des einstimmigen Gesanges mit Orgelbegleitung und damit an die Seite von ähnlichen Sammlungen, welche den Zweck verfolgen, schwächeren Pfarrkirchenchören die liturgische Vollständigkeit zu ermöglichen. Von diesem Gesichtswinkel aus beurteilt kann das praktische Heftchen viel Gutes stiften und vielleicht diesen Chören eine Vorbereitung für die Melodien der *Editio Vaticana* werden.

Elsner, Paul, Op. 30. Fünf *Pange lingua.* **Breslau, Fr. Goerlich Kommissionsverlag.** Partitur 2 ℳ, Stimmen 1 ℳ.

Die neun Seiten umfassende Partitur enthält je eine Nummer für vierstimmigen und fünfstimmigen gemischten Chor, für einstimmigen Chor, für vierstimmigen Knaben- oder Frauenchor und für vierstimmigen Männerchor. Die Vertonung ist gut und klangvoll, geht aber nicht über den üblichen Rahmen solcher Gesänge hinaus; darum muß es einigermaßen überraschen, daß der Komponist die fünf Nummern einem Kardinal der römischen Kirche, Sr. Eminenz dem Fürsterzbischof von Prag, widmet.

Faist, A., Op. 22. Zehn Lieder zum kirchlichen Gebrauch für vierstimmig gemischten Chor. **Graz und Wien, Styria.** Preis 1 ℳ 30 ₰.

Das Heftchen enthält drei Osterlieder, zwei Pfingst- bezw. Predigtlieder und fünf Marienlieder. Der Komponist bemüht sich, populär und melodiös zu schreiben und das ist ihm so gut gelungen, daß manche Lieder fast in den bekannten Schubiger-Marienliederton verfallen. Eben deswegen wird aber die sonst empfehlenswerte Sammlung bei unseren Chören, die ja weniger das künstlerische als das sangliche Moment in Anschlag bringen, weite Verbreitung finden.

Nieslony, Joh., Op. 18. Vier Trauungsgesänge. **Leobschütz, Kothes Erben.** Partitur 50 ₰, Stimmen 50 ₰.

Zwei dieser Gesänge aus der Feder des Chordirektors an der St. Peter-Paul-Pfarrkirche in Kattowitz können vor der Trauung und zwei nach der Trauung Verwendung finden; je einer davon ist für gemischten und für Männerchor komponiert. Mancher Chordirektor wird diese so oft benötigten Gesänge, an denen gerade kein Überfluß herrscht, mit Freuden begrüßen, zumal sie recht gut und feierlich — wenn auch manchmals etwas weich — klingen.

Joos, Osw., Op. 39. 20 Vesperhymnen und die Antiphon *„Haec dies"* für gemischten Chor. **Pietsch, Ziegenhals.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen 3 ℳ 50 ₰.

Ein Werk für die Praxis. Auf diesem Gebiete (Vesperhymnen) darf jede Neuerscheinung vorderhand noch immer als willkommen gelten. — Die Melodien sind einfach, aber klangvoll bearbeitet; sehr dankenswert ist die Beifügung der Versikel.

Erb, M. J., Op. 80a, *Tu es Petrus.* Festchor für 4 Männerstimmen, Orgel und 3 Posaunen *(ad lib.).* **Leipzig, Leuckart.** Partitur und Stimmen 2 ℳ 60 ₰.

Zu außerliturgischem Gebrauche ist die effektvolle, nicht schwierige Komposition gut verwendbar; die Posaunen sollen aber nicht weggelassen werden.

Koch, M., Op. 31. 4 religiöse Charakterstücke für 9- oder 10st. Blechmusik. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 1 ℳ, 9 Blechstimmen à 1 ℳ 80 ₰.

Hier hat das oft mißbrauchte Wort von „der fühlbaren Lücke, die ausgefüllt werden muß", seine volle Berechtigung, denn religiöse Stücke für Blechmusik existieren äußerst wenige. Die vorliegenden werden darum von Musikkapellen zur Aufführung bei Prozessionen usw. um so dankbarer begrüßt werden, als sie sich wirklich durch musikalischen Gehalt und religiöse Stimmung auszeichnen. J. W.

Digitized by Google

2. Weltliche Lieder

Springer Max, Op. 16. Drei Balladen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. **Regensburg, Alfred Coppenrath.** Preis 3 ℳ.

Edle Musik! Diese drei Balladen atmen tiefen Geist, namentlich 2 und 3 zeigen treffliche Tonmalereien, z. B. in Nummer 2 gleich anfangs bei den Worten: Leise kommt heraufgezogen Nacht am blauen Himmelsbogen etc. Das schwere *E*-dur gibt schöne Charakterisierung. Dabei stellen die technischen Schwierigkeiten keine nennenswerten Anforderungen, was als ein besonderer Vorzug gelten kann.

Wurm, Joseph, Op. 6. Zwei Männerchöre. Op. 8. Drei Männerchöre. **Regensburg, Alfred Coppenrath.** Partitur à 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Diese Chöre sind voll Wärme und Leben. Der Komponist weiß seinen Empfindungen innigen Ausdruck, aber auch Kraft und Schwung zu geben. Letzteres gelang ihm insbesonders im „Seemannslied" (Op. 6 Nr. 1). Hier hat er den „hohen *C*-Helden" am Schlusse sicherlich Freude bereitet. Auch im allgemeinen rechnet der Autor auf gutes Stimmaterial; ist solches vorhanden und ein temperamentvoller Dirigent, werden Sänger und Lieder die Herzen des Publikums erobern.

Walter, Eduard, Op. 30. Aus der Kinderstube. Schlichte Sangesweisen für Groß und Klein. **Regensburg, Alfred Coppenrath.** Preis 3 ℳ 50 ₰.

Das sind zehn reizend nette Stücke. Der naive Humor in den Liedern wird mancher musikalischen Familie angenehme Abwechslung bieten. Für Geschenkzwecke gut passend.

Neues Duett-Album, Band I. Acht zweistimmige Lieder für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung. **Regensburg, Fritz Gleichauf.** Preis 1 ℳ 50 ₰.

Dem jungen Wanderer mit seinen von verschiedenen Komponisten geliehenen prächtigen Liedern ein herzliches „Glück auf" zur Wanderung. Deschermeier, Zoller, Hegmann und Weber haben ihm ihre Notenmappe geöffnet. „Grüß Gott", „Sonntagsglocken", „Zwiegesang", „Das Mutterherz", „Reigenlied" u. a. sind die Titel. Die Texte sind schön und für alle Institute geeignet; die Musik sehr gefällig. Möge der singende Wanderer mit einem ähnlichen II. Band bald kommen!

Graf, Ernst, Op. 1a Heft I und Op. 1b Heft I. Frauenchöre. **Leipzig, F. E. C. Leuckart.** Preis pro Heft 2 ℳ.

Opus 1a Heft 1 enthält „Drei geistliche Chöre" (lateinisch), die ziemliche Ansprüche machen, aber auch von großer Gediegenheit sind.

Opus 1b Heft 1: „Drei deutsche Wiegenlieder" (geistlich), bedeutend leichter als die ersteren, stehen sie aber denselben an innerem Wert nicht nach. Beide Sachen erheben sich weit über das alltägliche Niveau.

Ch. K.

Aus der Redaktionsstube

H. H. Domkapellmeister **Lobm. Rottbg.** Wenn H. Abbé Joubert seine Sammlung *„Les Maîtres Contemporains de l'Orgue"* zur Rezension an die Redaktion einschickt, soll sie gerne besprochen werden; eine bloße Anzeige dagegen gehört in den Annoncen-Teil. Kollegialen Gruß! — H. H. Beneficiat **Brlg. Ellbach.** Um Ihre große aber interessante Frageliste zu beantworten, muß ich mindestens acht Tage Urlaub nehmen; aber die Beantwortung soll, soweit es möglich ist, kommen — wenigstens „ratenweise". Einstweilen besten Gruß! — **101 K. S. (Düsseldorf?).** Sie haben mir leider Ihre Adresse nicht angegeben, daher hier die Antwort zugleich mit dem Ausdruck meiner Freude, daß Sie als vielgeplagter Primaner der *„Musica sacra" in genere* und *in specie* ein solches Interesse entgegenbringen. Die Sache hat aus den verschiedensten Gründen in der Tat noch „gute Weile"; wir besitzen auf diesem Gebiete bis jetzt noch kein größeres, vollständiges Werk, mit veraltetem ist Ihnen aber nicht geholfen. Also einstweilen Geduld. Besten Gruß! — **An mehrere Abonnenten.** Der Redaktion gehen seit kurzem zahlreiche Ersuchen um ein eigenes Titelblatt zum 44. Jahrgang der *Musica sacra* zu; die Anordnungen über diese buchtechnischen Fragen trifft nicht die Redaktion, sondern der Verlag und bitte ich deshalb höflichst, sich an diesen wenden zu wollen.

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage an: Der dritte Bogen zum VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik":

Dr. Otto Drinkwelder S. J., Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg**

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrg. ·· **1912** ··

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

4. Heft
April

Ostern

Christ ist erstanden
Von der Marter alle,
Des soll'n wir alle froh sein,
Christ will unser Trost sein. Alleluja!

Geendet ist nun Kampf und Krieg,
Errungen ist Triumph und Sieg,
Der Herr besiegte Grab und Tod,
Erhub die Fahn' im Morgenrot.

Alleluja! aus dem Todesschauer
Stieg der Heiland im Triumph hervor,
Freude strahlt in die Karfreitagstrauer
Und die Friedenspalme grünt empor;
Der auf Golgatha als Stern versunken,
Blüht als Ostersonne himmelsklar;
Und des Lichtes goldne Opferfunken
Weihn das Kreuz zum höchsten Siegaltar.

Alleluja! klingt's in jeder Zone,
Hoch im Himmel, tief im Erdenland,
Denn der Lebensfürst die Osterkrone
Statt der Dornen um das Haupt sich wand;
Alleluja! wogt es auf und nieder
In dem Frühlingshauch der Morgenluft
Und die Lebensklänge hallen wider
Feierlichst in jeder Totengruft.

Alleluja! ruft es laut und lange,
Denn vom Herrn entriegelt ist das Grab
Und zertreten liegt die Sündenschlange,
Die umflochten unsern Pilgerstab;
Was verschwebt im Alleluja-Liede
Weht so lieblich unsre Herzen an,
Hehr, wie jener heil'ge Sabbatfriede
Droben im verheiß'nen Kanaan.

Alleluja! singt der Christenglaube
Und er singt es auf den Grüften fort,
Hebt die Seelen aus der Nacht vom Staube,
Zeigt das Osterland im Lichte dort;
Und dem Glauben schwinden alle Räume,
Jeder Felsstein, der auf Gräbern lag,
Denn er hört schon, wie die Lebensbäume
Flüstern von dem Auferstehungstag!

A. H.

Digitized by Google

Das Ostergraduale „Haec dies“

Von P. Dominikus Johner O. S. B.-Beuron

1. Über die Tonart dieser Melodie und der ihr verwandten Melodien von dem Typus *Justus ut palma*[1]) herrschen verschiedene Ansichten. Ja, es gibt nicht weniger als drei Tonarten, von welchen diese Melodie umworben wird, von der 2., 4., 5. und 7. Tonart; doch darüber ausführlicher ein andermal.

2. Aber an Ostern zu dem herrlichen Texte *Haec dies* nur eine typische Melodie?! Wußte der Komponist nichts Neues, nichts Originelles zu bieten, hat denn die Osterfreude in seinem Herzen so wenig Widerhall gefunden, daß er zu einer Melodie seine Zuflucht nahm, die nur zu oft an das *Requiem aeternam* der Totenmesse erinnert! Das ist doch ein Armutszeugnis für den Choral!

Auf diesen Einwand ließe sich antworten: Was gäbe es in der Gesangs-Literatur für Umwälzungen, wollte man alles Typische aus dem Gesange entfernen. Die gesamte Psalmodie müßte fallen, ist sie ja nichts anderes, als die Anpassung einer feststehenden Melodie auf die verschiedenen Verse eines Psalmes. Wie verschieden ist ferner die Präfation ihrem Inhalt nach an den einzelnen Festen des Jahres, und doch haben wir im Grund genommen für alle dieselbe typische Melodie.[2]) Unsere Kirchen- und Volkslieder sodann haben in der Regel nur eine Melodie für jede Strophe und wie verschieden sind doch die einzelnen Strophen nach Inhalt und Stimmung voneinander; also auch hier typische Formen! Dennoch haben wir dort, wo man nicht nach der Schablone singt, trotz derselben Melodie fast bei jeder Strophe ein neues Lied; dennoch kann ein guter Vortrag eine fast schöpferische Kraft entfalten und entfaltet sie auch tatsächlich. Ist dieses nicht auch bei unsern Gradualresponsorien möglich? Läßt sich nicht bald diese bald jene Stelle mehr beleuchten und in den Vordergrund rücken? Kann man nicht das Tempo hier langsamer dort lebhafter nehmen, kann man nicht hier ritardieren und dort *accelerando* singen? Kann nicht auch die Farbe der Stimme hier hell und warm, dort etwas dunkler oder leicht getönt sein? Kann nicht auch ein guter Vortrag jedem Gradualresponsorium ein individuelles Leben einhauchen, so daß das Typische der Melodie fast ganz verschwindet? Bei eingehendem Studium wird man übrigens finden, daß es sich nicht um sklavische oder mechanische Anpassung einer unabänderlichen Melodie auf die verschiedensten Texte handelt. Wie genau die grammatikalische Seite des Textes, vor allem der Wortakzent, beachtet wurde, ist in der *Paléographie musicale III,* 36 f. mit einer auch das kleinste Detail berücksichtigenden Genauigkeit dargestellt worden.

Doch nicht bloß Grammatik und Wortakzent kommen zur Geltung. Die Alten standen auch dem Inhalt ihres Textes nicht gleichgültig gegenüber, so sehr, daß sie an manchen Stellen (man vergleiche nur das Gradualresponsorium *Tecum principium* der ersten Weihnachtsmesse mit dem Gradualresponsorium *Justus ut palma*) zu Komponisten wurden. Auch unser Gradualresponsorium *Haec dies* kann dafür als Beweis dienen, wie wir unten sehen werden.

Wenn man endlich *Haec dies* und *Requiem aeternam*, Ostergraduale und Graduale der Totenmesse so unverträglich miteinander findet, so sei denn doch darauf hingewiesen, daß für einen gläubigen Christen Grab und Auferstehung zusammengehören. Wir zählen

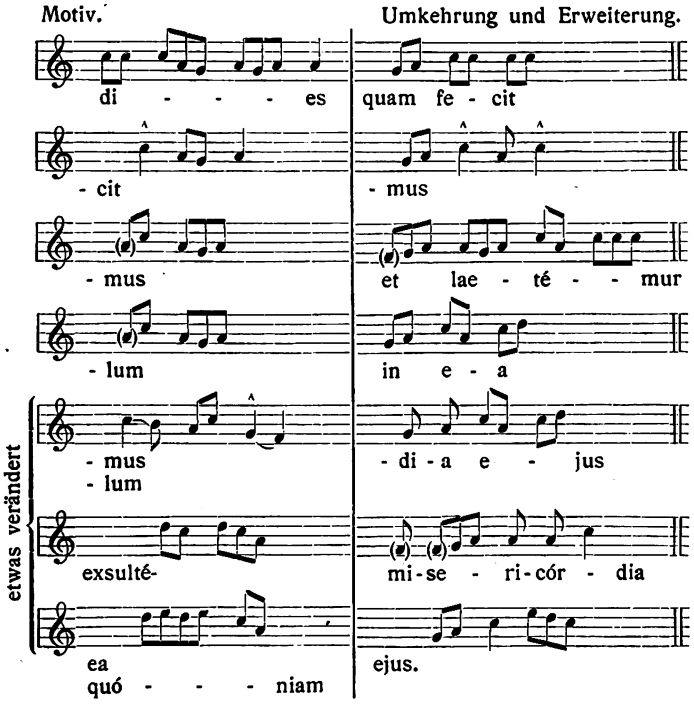
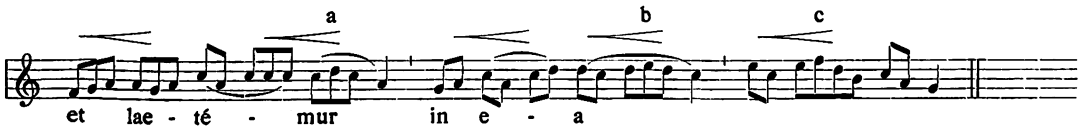
[1]) Diese Melodie hat dadurch Berühmtheit erlangt, daß sie im 2. Bande der *Paléographie musicale* nach mehr als 200 Handschriften (bezw. Drucken) der verschiedenen Jahrhunderte und Länder veröffentlicht wurde. Auch dem psalmodischen Aufbau der Melodie hat die *Paléographie* eine eingehende Studie gewidmet. Diese Abhandlung erschien in deutscher Übersetzung von P. Bohn 1894 bei Herder in Freiburg, fand aber, da zur damaligen Zeit die Gemüter im Kampfe um die *Medicaea* zu sehr erhitzt waren, nicht die wohlverdiente Würdigung und Verwertung.

[2]) Auch unsere Glocken singen an allen Festen dasselbe typische Lied und doch haben die Osterglocken ihre eigene eindrucksvolle Sprache und singen zu der typischen Melodie gleichsam einen neuen, wundervollen Text.

Digitized by Google

ja nicht zu jenen, „die keine Hoffnung haben“ (1. Thess. 4, 13). Unsere Hoffnung lautet: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, und am Jüngsten Tage werde ich aus der Erde wieder auferstehen“, und wenn wir unsern lieben Heimgegangenen das ewige Licht erflehen, so wünschen wir ihnen das Licht der Verklärung, die Glorie der Auferstehung, in welcher wir den göttlichen Heiland am Ostermorgen strahlen sehen.

Ein Vergleich der Melodie beider Gradualien zeigt überdies, daß zwischen beiden doch eine ansehnliche Verschiedenheit obwaltet, daß sowohl im *Corpus* des Graduale *(Haec dies* bis *ea),* als im Vers (*Confitemini*) jeweils der erste Satz eine ganz verschiedene melodische Behandlung erfahren hat. Nur das Antangsmotiv des *Haec dies* läßt sich im Gradualresponsorium *Requiem* bei *eis* wieder finden. Seiner Stellung und Weiterführung halber wirkt es jedoch derart, daß selbst erfahrene Sänger es kaum als Reminiszenz empfinden werden.

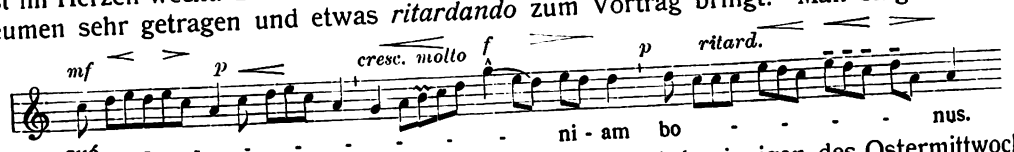
3. Bevor wir auf Einzelheiten der Melodie eingehen, sei auf ein Motiv aufmerksam gemacht, das sich mit seiner Umkehrung und Erweiterung wie eine Art Leitmotiv ausnimmt. Man wird diese Erklärung wohl modern finden, man wird daran aussetzen, daß dem Choralkomponisten der Begriff „Leitmotiv“ doch ganz fremd war. Indessen erscheint uns dieser Vergleich, und mehr als ein Vergleich soll es nicht sein, trotz der jedem Simile anhaftenden Unvollkommenheit doch geeignet, uns in das Verständnis der melodischen Entwicklung einzuführen, was gewiß vor allem bei reichen Melodien ein Gewinn ist. Folgende Tabelle[1]) möge unsere Auffassung anschaulicher machen:

Bei *exsultemus* und *saeculum,* auch bei *(fe)cit Dominus* sind Motive und Umkehrung unmittelbar aneinander gereiht. Gleich hier sei auch auf die Verwertung dieses Motives zu einer prachtvollen melodischen Steigerung bei *laetemur in ea* hingewiesen:

[1]) Um nicht zu verwirren, notieren wir in derselben Tonhöhe wie das *Graduale Vaticanum* der Ausführung wird man das Stück wohl überall einen Ganzton tiefer nehmen müssen.

Digitized by Google

Möchte dieser etwas kühne Erklärungsversuch dazu beitragen, daß man im Choral nicht bloß Noten, sondern Melodien singt! Daß Motiv und Umkehrung nicht in regelmäßigen Zeitabständen wiederkehren, daß man nicht, wie bei manchen Kompositionen zum voraus schon sagen kann, jetzt muß das Motiv sich wiederholen, gereicht unserem Graduale nicht zum Nachteil, macht vielmehr seine Melodie nur um so frischer, lebensvoller und interessanter.

4. Betrachten wir noch einige Einzelheiten der Melodie! Die Handschriften mit rhythmischen Zeichen machen über das erste *a* bei *Haec* ein Dehnungsstrichlein, verlangen aber für den folgenden *Climacus b a g* eine lebhafte Bewegung, die jedoch nicht zur Überstürzung ausarten soll. Über diese Anfangsmelodie ist etwas Zartes und Geheimnisvolles ausgegossen, wie wenn die aufgehende Ostersonne dem noch träumenden Tale den ersten Gruß entbietet. Auf *dies* singe man zuerst eine *Bistropha*, erneuere dann ganz leicht den Akzent auf dem dritten *c*. Den jetzt folgenden 2 Dreiern gehen unmittelbar 3 Zweier vorher; eine häufig wiederkehrende Proportion. Die Klippe, den Wortakzent *fe(cit)* plump hervorzukehren, umgehe man dadurch, daß man schon bei *quam* den Ton etwas anschwellen läßt. Der *Pressus* auf *c* soll hörbar werden, doch darf das vorausgehende *d e* darunter nicht leiden. Diese Partie mit ihren Zweiern wirkt feierlich und ruhig. Dann aber soll der Vortrag immer mehr Wärme ausstrahlen, ganz besonders bei dem Schlußjubilus auf *Dominus*.

Der große Strich nach *Dominus* darf nicht zu einer längeren Pause verleiten. Jetzt wird ja die Schlußfolgerung aus dem vorhergehenden gezogen. An diesem Tage, den der Herr gemacht hat, drängt sich die Freude, der Jubel förmlich auf: *exsultemus!* Der Jubel soll auch den Neumen Schwingen verleihen. Jeder der folgenden *Pressus* wirkt dann wie ein neuer Flügelschlag, der frische Schwungkraft bringt, bis die Melodie mit der Quarte *c g* auf dem *Pressus g* und dann auf *f* einen Augenblick ruht. Aber bei *laetemur* erhebt sie sich zu neuem Schwung in herrlicher Steigerung, wie wir oben angegeben haben. Bei *(e)a* sei nur noch auf die schon von *(Domi)nus* her bekannte, aufstrebende Tonlinie *a h c d, c d e* und die aufgelösten Akkorde *f d h* und *e c a* hingewiesen. Letzteren werden wir bei *quoniam* noch zweimal begegnen.

Alles überstrahlend und wahre Lichtströme ausgießend ragt aus dem Verse die Stelle *„quoniam bonus"* heraus: „Der Herr ist gut". Dieser Gedanke macht das Herz des Sängers überfließen, läßt ihn die Schranken vergessen, die sonst der Melodie gezogen sind, läßt ihn aufjauchzen in seligem Jubel. Dennoch ist bei aller Begeisterung alles planvoll angelegt! Bei *quoniam* konzentriert sich zunächst die Melodie, indem sie nie mehr das *f* erreicht, das die Tonlinie in dem vorhergehenden *Domino* beherrscht. Der wiederholte Moll-Akkord *e c a* sodann, ferner die Dehnung des tiefen *g* schafft eine Spannung, die in den hellen *G*-dur-Dreiklang mit gedehntem, hohen *g* in geradezu überraschender Weise sich auflöst. Die unmittelbar folgende Neume dient als Überleitung zu dem zarten, mit großer Innigkeit vorzutragenden Einsatz von *bonus*. Sie ist daher merklich schwächer vorzutragen. Der Einsatz selbst erklinge fast *piano*. Auf der *Tristropha* soll die freudige Erregung durchzittern, die der Gedanke: „Gott ist gut" am Osterfest im Herzen weckt. Dann muß ein warmes *crescendo* folgen, das die sich anschließenden Neumen sehr getragen und etwas *ritardando* zum Vortrag bringt. Man singe etwa:

Ein Vergleich mit dem Gradualresponsorium *Requiem* und demjenigen des Ostermittwochs zeigt, daß die letzten Neumengruppen auf *bonus* durchaus typisch sind. Hier werden sie jedoch so originell eingeführt, daß man den Eindruck einer ganz neuen Melodie erhält. Mit dem Schluß von *Domino* zusammengehalten, wirken sie fast wie ein Echo. *Domino* selbst zeigt ein anmutiges Spielen mit Formen, die schon auf *e a* gehört wurden. Das zweimalige *f e c* und *f e d* beherrscht die ganze Tonlinie *(e d f e d* erinnert an den

Digitized by Google

eine Quinte tiefer stehenden Anfang des *Haec dies*: *a g b a g)*. In dem Schlußsatz *quoniam bi ejus* ist das begründende *quoniam* wie nicht selten (vgl. *quoniam* in der Communio vo Septuagesima) durch den *Salicus* hervorgehoben. Dann haben wir bis *saeculum* gan dieselbe Melodie wie oben über *exultemus*. Nur tritt hier des längeren Textes wege die Rezitation auf der Dominante *c* deutlicher hervor. In beiden Fällen haben wir au den akzentuierten Silben *te* und *sae* einen Jubilus und auf der letzten Silbe eine reich zum *f* absteigende Kadenz. Der Vortrag dieser Stelle sei fließend und lebendig. Da auf *ejus* im Vergleich zum Schluß des ersten Teils *(ea)* eine verhältnismäßig kürzer Schlußkadenz steht, ist für denjenigen nicht befremdend, der weiß, daß nach alter Ge pflogenheit nach dem Vers der ganze erste Teil wiederholt werden mußte, daß also da Gradualresponsorium in den reichen Schlußjubilus auf *ea* ausklang.

5. Es mag auffallen, daß gerade an Ostern und in der Osterwoche nach der Epist ein Graduale gesungen wurde, während doch sonst in der Zeit von Ostern bis Pfingste statt des Graduale ein Alleluja zum Vortrag kommt. Rupert von Deutz[1]) gibt dafür in 8. Buch *De divinis officiis* eine eigenartige Erklärung. Nach ihm ist nämlich das Gradual „der Gesang derjenigen, die auf dieser Pilgerschaft sich abmühen“, ja im 1. Buch cap. 35 vertritt er gar die kuriose Idee: „Das Graduale gehört zur Buße und Klage, ist ein rauhe und dumpfer Gesang, so sehr, daß es weder gebräuchlich noch geziemend ist, es durc einen künstlerischen Vortrag auszuzeichnen.“ In der Osterwoche aber werde das Gradual der Täuflinge wegen gesungen. Erinnere dasselbe an die Arbeit des übernommene Kampfes, so bringe die Freude darüber, daß vor kurzem die Sünden nachgelassen wurde Erleichterung, und wenn auch die Gradualneumen an den gewöhnlichen (Arbeits)-Ta gemahnen, so erhalte dieser Tag dadurch seine Verklärung, daß die Worte derselben un der demselben Psalm entnommenen auf die Woche verteilten Verse zur Freude und zur Frohlocken auffordern an dem Tage, den der Herr gemacht hat. So Rupert von Deutz Die Geschichte jedoch belehrt uns, daß das Graduale in der Osterzeit überhaupt Heimat rechte[3]) hatte und erst später daraus verdrängt wurde.

Das eigentliche *Corpus Haec dies* bis *ea* wird an jedem Tag[4]) der Osterwoch gesungen, den Samstag ausgenommen. Daran reiht sich jeweils ein verschiedener, auch dem 117. Psalm entnommener Vers. Nur am Osterdienstag ist schon sehr früh eine Ver wechslung eingetreten, indem statt des Verses *Dicat nunc domus Aaron* der Vers *Dican nunc qui redempti sunt* aus dem Psalm 106 gebraucht wurde. Schon die ältesten Büche von Monza und Rheinau bringen diese Verwechslung.[5]) Dagegen entnimmt der vo Pamelius in seinem zweiten Band *Liturgicon* herausgegebene *Antiphonarius divi Gregori* ebenso das aus dem 9. Jahrhundert stammende sogen. *Graduale Compendiense* (P. L. 78 637 ff.) ganz richtig seinen Vers auch dem 117. Psalm. In letzterem Antiphonar sind über dies sämtliche Verse, die jetzt während der Osterwoche gesungen werden, für die *Dominic Paschae* aufgeführt.

Am Montag der Osterwoche finden wir noch einmal die großartige Melodie unsere *quoniam bonus,* aber auch nur mehr an diesem Tage, während an den folgenden Tage die Melodie sich viel enger an die typischen Formen hält. So haben die Alten diese Melodie ihren solennen Charakter zu wahren gewußt. Leider hat die Neuzeit das nich mehr verstanden und die feierliche Melodie, die entschieden dem Osterfeste hätte reser viert bleiben sollen, auch zum Texte *Ego dilecto meo et dilectus meus mihi* am Feste des reinsten Herzens Mariä verwendet.

In Mailand sang man, wie die ältesten Manuskripte zeigen, und singt man noch heute an jedem Tag der Osterwoche denselben *Psalmellus*, wie am Ostersonntag, mi demselben Texte wie bei uns. Die Melodien weichen aber ganz voneinander ab; dagegen kommt in Mailand an der *Dominica in Albis* (die ältesten Manuskripte nennen sie *Do minica post Albas*; zu ergänzen: *depositas*, weil die weißen Taufkleider abgelegt wurden

[1]) M. P. L. 170, 209. [2]) l. c. 29 f.
[3]) Vgl. Wagner, Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, 3. Aufl. S. 96.
[4]) Ebenso in der Vesper und in den kleinen Horen. [5]) Vgl. Wagner, Ursprung S. 90 f.

Digitized by Google

in *Psalmellus* zum Vortrag (*Antiphonarii Ambrosiani, Pars aestiva,* p. 28, Mailand 1908), essen Vers denselben Text hat, wie unser Vers des Ostersonntags und dessen Melodie nit der unsrigen aufs engste verwandt ist. Freilich zeigen sich auch hier die Ambrosinischen Eigentümlichkeiten, welche die Gregorianische Fassung künstlerisch bedeutend öher werten lassen. Auf die Frage, woher beide Melodien stammen, ist es leider unnöglich, eine genügende Antwort zu geben.

A. Gastoué versucht in seinen *Origines du Chant Romain* (Paris 1907) eine Annäherung nserer Melodie an die hebräischen Melodien, wie sie durch die *tamim* (richtiger *Ta'me* der *T'âme*) zu unserm Psalm angegeben sind. Wenn nach Praetorius[1]) diese Zeichen uch erst im 6. Jahrhundert n. Chr. den Neumen der griechischen Evangeliarien entlehnt ind, so dürften die durch sie festgelegten Melodien doch auf ein hohes Alter Anspruch nachen. Das *tamim*-Zeichen _| entspricht fünfmal einem *Podatus*, die andern Male einer rhöhung der Melodie. In Vers 16 (Graduale des Mittwochs) und Vers 26 des Psalmes erste Hälfte des Graduale des Freitags) folgen die Zeichen für die einzelnen melodischen ormeln, von einem abgesehen, ganz in derselben Reihenfolge. Selten gebrauchten Zeichen ntsprechen auch im Choral sehr wenig verwendete Tongänge. Gastoué bemerkt mit echt: „Das Ergebnis dieses Vergleichs ist gering", indessen doch nicht zu unterschätzen, besonders bei einem Psalm, der in der Synagoge und in der Kirche derselben liturgischen Osterfunktion geweiht ist" (l. c. S. 79 f.).

Der Vers *Haec est dies* bis *in ea* wurde, wie der heilige Chrysostomus in seiner Erklärung des 117. Psalms[2]) ausführt, seines Wohlklangs halber und weil er ein so erhabenes Dogma in sich schließt, vom Volk zwischen den einzelnen Versen des Psalms als Refrain esungen. Man nannte dies ὑποψάλλειν. Daß das Volk denselben so sang, haben, wie er agt, schon unsere Väter angeordnet. Welcher Art freilich die Melodie war, entzieht sich nserer Kenntnis. St. Augustin sagt in seinen Osterpredigten wiederholt von diesem Verse er liest *Hic est dies, quem*): So haben wir zum Herrn gesungen.[3])

Leider können wir auch hier von der Melodie, die zum Vortrag kam, uns keine ichere Vorstellung machen. Wenn endlich Pamelius in dem oben angeführten Antiphonar es heiligen Gregor die Verse, die jetzt auf die ganze Woche verteilt sind, sämtlich am Ostersonntag aufführt, so dürfen wir vielleicht dieses Antiphonar, dem schon deshalb in hohes Alter zukommt, weil es noch nichts weiß von der Durchsetzung der Psalmverse urch einen Vers aus dem Psalm 106, in die Übergangszeit von der einfachen Psalmodie u der reichen Melodie des Gradualresponsoriums hineinverlegen. Möchten diese spärlichen Angaben dazu anregen, die Geschichte unserer Melodie näher zu verfolgen, deren Hauptphasen wohl die folgenden sind: 1) Vortrag des ganzen Psalms in einfacher Melodie mit Refrain des Volkes nach jedem Vers, 2) etwas reichere Melodie und Vortrag sämtlicher etzt auf die Osterwoche verteilter Verse am Ostersonntag selbst, 3) ganz reiche Melodie, vie wir sie jetzt in unserm Graduale haben und so wie sie in der Zeit zwischen 450 nd 550 entstanden ist.[4])

6. Betrachten wir noch unseren Text in Osterbeleuchtung!

a) Im Introitus *Resurrexi* spricht der Auferstandene zu seinem Vater: „*Tecum sum* — etzt bin ich wieder bei dir" und läßt seine Osterfreude in eine Melodie ausklingen, deren iefinnerliches Leben wir kaum nachzufühlen imstande sind.[5]) Im Graduale bricht die Christenheit in schallenden Jubel aus *(exsultemus et laetemur)* und preist den himmlischen Vater, daß er sein Vaterherz seinem Sohne wieder zugewendet, daß von nun an sein Erbarmen *(misericordia)*, seine Liebe zur heiligsten Menschheit Christi „ewig währt". Als die Geißelstreiche erbarmungslos niedersausten auf den zarten, jungfräulichen Leib Christi, als die Blitze göttlichen Zornes und göttlicher Gerechtigkeit an ihm ihre Verheerungen anrichteten, als das Blut aus Händen und Füßen emporschoß beim krachenden Eindringen der Eisennägel, als der Wehschrei durch die Lüfte zitterte: „Mein Gott, warum

[1]) Die Übernahme der Früh-Mittelgriechischen Neumen durch die Juden (Berlin 1902).
[2]) M. P. *Graec.* 55, 328. [3]) M. P. L. 38, 1103 und 1194.
[4]) Vgl. Wagner, Ursprung etc. S. 84 f. [5]) Vgl. „Kirchensänger" 1910, 29 ff.

Digitized by Google

hast du mich verlassen?“, da schien es, als sei der Vater ihm nicht mehr „gut“, als hab er kein „Erbarmen“, kein Herz mehr für seinen eingebornen Sohn.

Heute aber strahlen die durchborten Hände und Füße wie Rubinen, und Glorien sonnen umfluten seine menschliche Gestalt, und sein Herz ist groß und weit genug, un die ganze Fülle unendlichen, göttlichen Glückes zu genießen. Fürwahr, „der Herr is gut! Und ewig währet sein Erbarmen“. Christus ist einmal gestorben, er stirbt nich mehr, er leidet nicht mehr. Das ewige, unversiegliche wonnige Leben der Gottheit is nun unverlierbares, unzerstörbares Besitztum seiner heiligen Menschheit.

Ewig währt auch das Werk, das er ins Leben gerufen. Mögen „die Bauleute diese Baustein verworfen haben“ (Graduale des Osterdonnerstags), verworfen auch seine Kirch „er ist zum Eckstein geworden“. Der Auferstandene ist zum unerschütterlichen Funda mente geworden für unseren Glauben, auf ihm ruht all unser Hoffen auf Auferstehun und Verklärung. Auf ihm ruht felsenfest unsere Kirche. Erdenmacht und Höllenmach werden umsonst gegen sie anstürmen. *Deus Dominus* (Graduale des Osterfreitags) de Herr ist Gott, die Gottheit Christi feiert heute ihren glänzendsten Triumph. Christu ist Gott, göttlich ist sein Werk, diese Frohbotschaft tragen die Osterglocken in die Land Christus ist Gott, göttlich ist sein Werk, so leuchtet's und strahlt es in wunderbare Lichtwogen *(et illuxit nobis)* an diesem Tage.

So sei uns gegrüßt *(Benedictus, qui venit)* in der Fülle deiner Gottheit, sei un gegrüßt in deinem Siege über Hölle, Sünde und Tod, sei uns gegrüßt in der sonnige Wonne deiner Auferstehungsglorie! Dir aber, himmlischer Vater, sei Dank und Lob Ja, „preiset den Herrn, denn er ist gut und ewig währt sein Erbarmen. — *Confitemi Domino!*“

b) Christi Tod findet seine Nachbildung und Nachwirkung in der heiligen Taufe ganz besonders in dem in der alten Zeit üblichen Hinabsteigen und Untertauchen in Taufbrunnen. — Der Apostel sagt kurz *„in morte ipsius baptizati sumus* — in seinem Tod sind wir getauft.“ (Röm. 6, 3.) In gleicher Weise wirkt und lebt der auferstandene Gottes sohn in den aus dem Taufbrunnen zu neuem, göttlichen Leben erstehenden und empor steigenden Täuflingen. Schon dieser symbolische Grund brachte es mit sich, daß in de alten Zeit die Taufe am Karsamstag gespendet wurde und daß sich die Feier bis in de Ostermorgen hineinzog. Wenn dann in der Morgenfrühe des Osterfestes die Katakombe oder Basiliken im blendenden Weiß der Taufgewänder leuchteten, das mit dem der silber beschwingten Engel am Heiligen Grabe wetteiferte, wenn das zum erstenmal in seine ganzen Tiefe empfundene Glück, ein Kind Gottes zu sein, das Antlitz der Neugetaufte verklärte, wenn deren Herz aufwallte vor Freude und Dank dafür, daß der Herr sie „erlös hat aus der Hand des Feindes“ (Graduale des Osterdienstags), „daß die Rechte des Herr Kraft geübt und sie erhöht hat“ (Graduale des Ostermittwochs), wenn das versammelt christliche Volk die Führungen und Fügungen der göttlichen Gnade nicht genug bewun dern konnte, wenn es so von Herzen glücklich war, am heutigen Tage jene im Besitz der Taufunschuld und des wahren Glaubens zu wissen, für deren Bekehrung und Erleuch tung es lange Jahre zum Himmel gefleht hatte, und wenn dann unser Lied durch di Hallen klang, erst so innig und zart, so weich und warm und dann so mächtig wachsen und sich steigernd, so jubelnd und frohlockend, dann klangen Herzensstimmung un Melodie zusammen zu einem wunderbar harmonischen Ganzen, dann sang alles mit au tiefster Seele: „*Confitemini Domino* — Preiset den Herrn, denn er ist gut, denn ewi währt sein Erbarmen!“

Der Osterfeststimmung angesichts der Neugetauften hat der heilige Augustin fo gendermaßen Ausdruck verliehen:

„Gott, der aus der Finsternis das Licht aufflammen ließ, schuf auch in diesen (Neugetaufte Klarheit. Jetzt seht ihr hier Gotteskinder, gehüllt in weiße Gewänder, mit einer Seele, die gan fleckenlos. Die leuchtende Schönheit des Kleides ist Sinnbild der strahlenden Pracht des Herzens Sie waren Finsternis gewesen, solange die Nacht der Sünde schwer auf ihnen lastete. Abe heute sind sie reingewaschen worden im Bad der Gnade, überströmt vom Quell der Weisheit, durch flutet vom Licht der Gerechtigkeit. ‚Das ist der Tag, den der Herr gemacht, drum laßt an ihn

Digitized by Google

uns frohlocken und fröhlich sein!' Er soll uns hören, dieser Tag des Herrn, er soll uns hören, dieser Tag, den der Herr gemacht! Ja, hören soll er uns und lauschen auf unser Frohlocken und Fröhlichsein! Nach des Apostels Wort ist das die Krone unserer Freude, wenn ihr feststehet im Herrn! Drum höret uns an, Kindlein, Söhne einer keuschen Mutter, ja höret, Söhne einer jungfräulichen Mutter! Einst waret ihr Finsternis, nun aber seid ihr Licht im Herrn. So wandelt denn wie Söhne des Lichtes." (M. P. L. 38, 1092.)

c) Noch einen Gedanken möchten wir anreihen, der freilich nicht durch die Liturgie, wohl aber durch den Bericht des Evangeliums über das erste, christliche Osterfest nahegelegt wird.

Wer von tödlicher Krankheit wieder genesen, wer nach langer Haft in dunkler Gefängniszelle sich wieder frei bewegen und sich wieder erfreuen kann an den Blumen der Wiesen und den Liedern der Vöglein, wer wieder eingesetzt wurde in ein Erbe, das unrettbar verloren schien, wer wieder „heim darf" ins Vaterhaus, das lange Jahre ihm verschlossen gewesen, der weiß zu erzählen, was Glück ist. Wer aber von schwerer Schuld beladen, von Gewissensbissen gefoltert, vom ewigen Tode bedroht, vom Himmel und seiner Seligkeit ausgeschlossen, die Worte aus dem Munde des Priesters, des Stellvertreters Gottes, hören durfte: ich spreche dich los von deinen Sünden, der hat des Glückes Tiefe selig erlebt. Haben nicht auch wir dieses Glück in uns erfahren? War es nicht, als klinge die Stimme des guten Hirten an unser Ohr, so traulich und warm, wie Magdalena am Ostertag sie vernahm, da der Herr zu ihr sagte: „Maria!" War es nicht, als stehe der Herr vor uns, wie er dem Petrus an Ostern erschienen und sage zu uns: ich bin dir wieder gut? Senkte sich nicht ein Himmel von Trost und Freude in unsere Seele? Woher kommt all der Trost, all der Friede?

O, es war am Ostertag, an diesem Tage *(haec dies),* am Abend des Osterfestes, daß der göttliche Heiland in unendlicher Liebe zu uns schwachen, unsteten Menschen den Aposteln seinen Geist, den Heiligen Geist, mitteilte, und ihnen die göttliche Gewalt übertrug, Sünden nachzulassen. Es war an diesem Tage, daß der Herr nicht bloß seinen Aposteln den Frieden wünschte, nein, die ganze Welt in diesem heiligen Sakramente mit einem unversieglichen Friedensborn bedachte. Es war an diesem Tage, daß er in seiner Kirche all den Trost und all das Glück niederlegte, dessen seitdem Millionen von Menschenherzen so unendlich froh geworden sind. O, so singen wir denn aus dankbarem Gemüte unser Osterlied! Singen wir voll Innigkeit: „Der Herr ist gut und ewig währt sein Erbarmen." Laßt uns frohlocken und jubeln an diesem Tage und den Herrn preisen für diesen Osterfrieden, diese Osterfreude! Alleluja!

Karsamstag

Sie weihen am Karsamstag still
Das neue Feuer. — Meine Seele,
O weißt du, was die Mahnung will?
Bereite dich dem Gottbefehle!

Du sollst erneuern dich im Geist,
Den matten Funken mächtig schüren,
Die Flamme, die nach oben reißt,
Sollst du auflodernd in dir spüren.

O Seele, hast wie Simon du
Das Kreuz getragen diese Wochen? —
Nein, du sahst zu in träger Ruh,
Wie Jesus in die Knie gebrochen.

Du gingst vorüber stumm und fern
Am Schmerzenvollen, Wundenreichen,
Statt wie Veronika dem Herrn
Das Schweißtuch tröstend hinzureichen,

Daß dir sein blutend Angesicht
Sich ewig in die Seele präge,
Daß, was sein Mund so leidschwer spricht,
Das tiefste Herz in dir erwäge.

O Seele, Seele, noch ist's Zeit!
An seinem Grabe darfst du klagen.
Sonst kennt in seiner Herrlichkeit
Der Herr dich nicht beim Ostertagen.

Regensburg — M. Herbert

Digitized by Google

Vittorias Missa „O quam gloriosum est regnum“

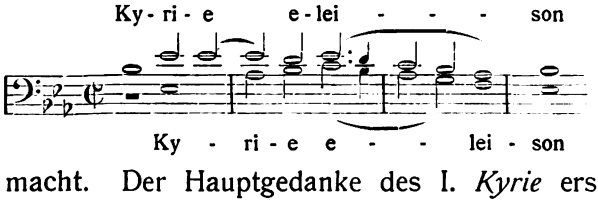
Von W. Hohn-Bad Homburg (Nassau)

Gelegentlich meiner Vorbereitung auf die zweite Lehrerprüfung benötigte ich vor nunmehr zehn Jahren zum Studium des „gewählten Faches“ einer Meßkomposition Ich wählte damals Quadfliegs Ausgabe der *Missa „O quam gloriosum est regnum“* von Vittoria.[1]) An Hand der in das Werk einführenden, sehr lehrreichen Vor bemerkungen habe ich damals die Entwicklung der Messe aus dem ihr zugrunde liegenden Motett studiert; sie ist meine Lieblingsmesse geworden. Da ich mich seitdem immer wieder mit der Komposition beschäftigte, außerdem schon öfters Gelegenheit hatte, das Werk aufzuführen, so soll in folgendem das Ergebnis dieses Studiums dargestellt werden. Da die Beziehungen der Messe zum Motett in der obengenannten Ausgabe ausführlich behandelt sind, sei nun die Messe als Werk für sich beleuchtet und es soll gezeigt werden:

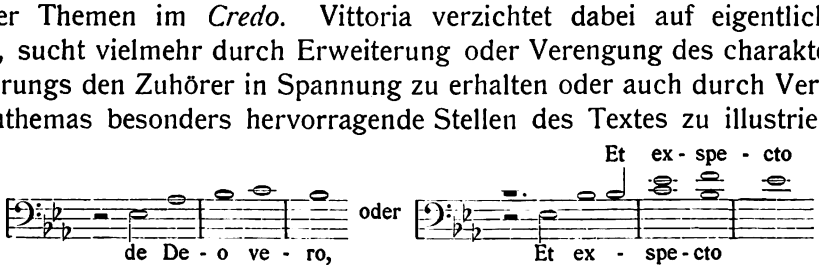
1. Der Aufbau der Messe, 2. ihre Schönheiten, 3. für welche Feste sie sich ihrem Inhalte nach gut eignet.

I.

Das thematische Material des I. *Kyrie* ist folgendes:



Aus diesen einfachen Bausteinen errichtet Vittoria in elf Takten sein harmonisches Gebäude, in dem die zuerst vom Tenor vorgetragene Me lodie bald sich als Hauptpfeiler gelten macht. Der Hauptgedanke des I. *Kyrie* erscheint wieder beim *„Qui tollis“* des *Gloria*. Hier wird indessen nur der charakteristische Quartenschritt mit der folgenden Synkope angesungen, während die Fortsetzung sich dem längeren Texte anpaßt und den Nachsatz des Themas freier gestaltet. Eindringlicher bringen beim zweiten *„Qui tollis“* alle Stimmen dasselbe Thema, diesmal eine Stufe höher. Dadurch entsteht eine vorübergehende Ausweichung in die Dominante. Zum zweiten Mal erscheint derselbe Gedanke beim *„in gloria Dei Patris“*. Hier deutet der Alt auch das oben erwähnte Gegenthema an. Von großem Interesse ist die weitere Entwicklung beider Themen im *Credo*. Vittoria verzichtet dabei auf eigentliche Durchführungen, sucht vielmehr durch Erweiterung oder Verengung des charakteristischen Quartensprungs den Zuhörer in Spannung zu erhalten oder auch durch Vergrößerung des Gegenthemas besonders hervorragende Stellen des Textes zu illustrieren, z. B.

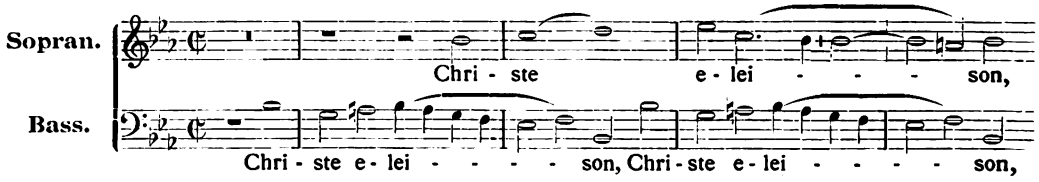


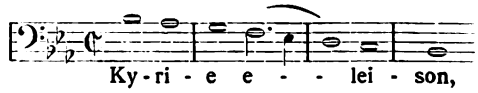
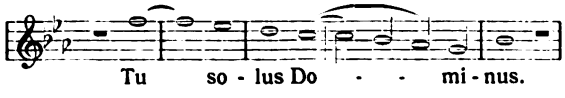
Erst das *„Et vitam venturi“* bringt wieder Schlag auf Schlag die Themaeinsätze aller Stimmen zweimal hintereinander. Dabei entspricht die Schlußbildung dieses Satzes genau der Schlußbildung *„In gloria Dei Patris, Amen“* aus dem *Gloria*

[1]) *Missa „O quam gloriosum“*. Auctore Thoma Ludovico de Victoria. Quatuor vocibus concinenda Hodiernis Choris accommodavit Jac. Quadflieg. Regensburg, Fr. Pustet. 1901. Partitur 1 ℳ 20 - S Stimmen à 30 ₰.

Digitized by Google

ein Gegensatz zum Abschluß von *Gloria* und *Credo* bei Palestrina, der den Schluß des Glaubensbekenntnisses in der Regel weiter ausführt und breiter ausklingen läßt. Den Grund aber, warum Vittoria gerade diese Schlüsse gleichbildet und gerade mit diesen Themen, gibt uns vielleicht das Motett. Dort stehen die wenigen Noten über *„in quo cum Christo"*, in welchem (Reiche) mit Christus (sich freuen alle Heiligen). Es lag doch sehr nahe, bei dem Text, wo vom „ewigen Leben" oder der Herrlichkeit des Vaters die Rede ist, auch musikalisch an jenes Reich zu erinnern und mit dem im Motett so schön geschilderten *„gaudent"* die beiden *„Amen"* zu bekräftigen, wenngleich auch die Verarbeitung hier eine ganz andere, viel markanter ausgeführte ist wie dort. Obwohl aber nur ein Andeuten des *„gaudent"*, so ist doch der Zweck, nämlich der Hinweis auf die Freuden des himmlischen Reiches vollkommen erreicht. In dem nun folgenden *Sanctus* und *Benedictus* ist *Kyrie*-Thema I nicht verwendet. Erst das *Agnus Dei* bringt über *„qui tollis"* wieder zwei Durchführungen, die an das I. *Kyrie* erinnern.

Weitere Bausteine, und zwar die wichtigsten, bringt Vittoria im *„Christe eleison"*.

Die Verarbeitung dieser beiden Melodien nimmt den weitaus größten Teil der Messe in Anspruch. Aus diesem Material errichtet Vittoria die Säulen und Säulchen zu seinem Gottesdom. Überall, wohin unser Auge blickt, sehen wir sie herausragen. Der Baß bringt diese besonders zu Engführungen gut geeignete Melodie im *Christe* gleich zweimal nacheinander auf derselben Stufe. Und eine Quarte tiefer wiederholt sich dann dieselbe aber vereinfachte Melodie ebenfalls auf derselben Stufe. Meist da, wo vom Sohne Gottes die Rede ist, erscheint auch die ihm eigens zugedachte Gesangsweise, so beim *„Glorificamus te"*. Bei *„Domine Fili"* eine kleine Variante, *„unigenite"* und wiederum *„Domine Deus"*, *„Filius Patris"*. Im *Credo* mahnt er bei *„non erit finis"* an die ewige Herrschaft des Gottmenschen und bei *„gloria tua"* im *Sanctus* wieder an die Herrlichkeit desjenigen, der nun auf den Altar herniedersteigt. Das ganze *„Hosanna"* beherrscht die beiden *Christe*-Themen.

Wie sehr Vittoria schon in der Ouvertüre (dem *Kyrie*) das Interesse zu steigern versteht, zeigt das zweite *Kyrie* mit folgendem Gedanken:

Zweimal läßt uns wieder der Baß ahnen, zu welch felsenfestem Vertrauen auf Erhörung das innige Flehen den Beter bereits gestärkt hat. Das ist der weite Himmelsdom des *„Tu solus Dominus, tu solus Altissimus"*, der sich über den irdischen Kathedralen hinwölbt. „Die drei unteren Stimmen vertreten," wie Quadflieg so schön sagt, „auch hier gleichsam die irdische Gefolgschaft, während der aus der Höhe kommende Sopran die himmlische Gefolgschaft andeutet." Wie da die Glieder der streitenden Kirche sich überbieten, um Gott allein die Ehre zu geben. Und aus lichter Höhe tönt im Sopran der ewige *Cantus firmus* der triumphierenden Kirche:

Welch herrliche Melodien entwickelt der Meister aus dieser absteigenden Tonreihe im *Benedictus!*

Digitized by Google

Wie da der Tonstrom wächst und der Baß sich zur höchsten Höhe erhebt! - Doch die irdische Gefolgschaft will das ewige Ziel ebenfalls erreichen. Daz benötigt man aber der Gnade, daher im *Agnus Dei* das eindringliche *„miserei nobis“*, ebenfalls aus diesem Thema entstanden. Die aber den Gottmenschen scho von Angesicht zu Angesicht schauen, sie vereinigen wieder ihr Gott wohlgefällige Flehen mit dem Rufe der streitenden Kirche und kommen ihr zu Hilfe durch ih mächtige Fürsprache bei Gott.

II.

Aus dem Gesagten erhellt schon, daß die Messe sich durch hohe Schönheite auszeichnet. Wir wollen jedoch die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne noc besonders auf einzelne hervorragende Stellen aufmerksam gemacht zu haben. W demütig flehend hebt doch das *Kyrie* an, wie versteht es der Komponist, hier sein Bitte um Erbarmen fortwährend zu steigern. Ein inniges Gebet! Wie feinsinn instrumentiert tritt uns das *Gloria* entgegen. Nur an den bedeutendsten Textstelle erscheint das ganze Orchester, das freilich nur aus den vier menschlichen Instr menten besteht. Wie es unser Meister „los hat“, immer wieder neue Gruppen z bilden! Da gibt es keine langweiligen Partien oder gar moderne Textdrescher In welcher modernen Messe findet man wohl ein solch packendes *„Rex coelestis* oder ein gleich markantes *„Filius Patris“*? Sollen wir auf das „Herzblättchen *(Et incarnatus)* des *Credo* aufmerksam machen? Wie wächst doch das *Sanctu* in dreimaliger prächtiger Steigerung der beiden zweistimmigen Chöre mächtig a Und dieses *„Pleni sunt coeli“*, in dem der Baß das *„et terra“* so wirkungsvoll u einzig schön zu geben weiß. Das *Benedictus* würde mit seiner klaren Stimmführu einem Palestrina alle Ehre machen. Hier verstehen wir, wenn Dr. W. Ambros i IV. Bande seiner Musikgeschichte von Vittoria schreibt: „Wie ein junger Brud steht neben Palestrina Tommaso Ludovico da Vittoria aus Avila in Spanien, d man gerne und mit vollem Recht mit Palestrina zusammen nennt.“ Nicht mind passen auf dieses *Benedictus* die Worte Bainis (Kirchenmus. Jahrbuch 1896, S. 73 „Bei erhabenen Texten schwingt er sich hoch empor und nähert sich manchmal s sehr dem Pierluigi, daß man bei oberflächlichem Urteil leicht im Zweifel komm kann, ja einige Kompositionen von ihm für Werke des Fürsten der Musik halt könnte.“

Und wie sind in der Messe die „Nähte ausgebügelt“? O, der Faden zerrei nicht, der Atem geht nicht aus. Wir haben nur nötig, auf das großartige Ineinande greifen der zwei-, drei- und vierstimmigen Chöre oder auf das so fein eingefädel *„Quoniam“* des Tenors im *Gloria* aufmerksam zu machen. Die beiden Oberstimm schicken sich an, das zarte *„miserere nobis“* abzuschließen. Schon meint ma jetzt ist es fertig und der Alt ist auch wirklich ans Ende gekommen, da setzt d Tenor ganz unscheinbar mit seinem *„quoniam“* ein, es bildet sich zum Sopra eine Dissonanz und weiter braust der musikalische Strom dahin. Und so könn wir es unzähligemal beobachten, daß wenigstens eine Stimme da ist, die den Fad fortspinnt, die die Brücke bildet zwischen dem Voraufgegangenen und dem Nac folgenden. — Auch das „Besondere und Auffallende des Tonsatzes“ finden wir der Messe wieder, nämlich „häufige Anwendung der Synkopen, die vielen ve zögerten Quintenparallelen, die enge und tiefe Lage der drei Unterstimmen gege über dem in der Höhe schwebenden Sopran“. Sänger und Zuhörer werden gleichem Maße von diesem herrlichen Werke begeistert. Auf diese Messe läßt si anwenden, was der verstorbene Domkapitular G. V. Weber in Mainz 1881 i

Digitized by Google

Gregoriusblatt S. 50 schrieb: „Das Kunstwerk gewinnt, je mehr und näher man es betrachtet und kennen lernt; das Effektstück dagegen verliert in demselben Maße."

III.

Für welche Feste ist die Messe?

An erster Stelle ist die Messe, wie auch das Motett, aus dem sie entstanden, für Allerheiligen bestimmt. Der Text des Motetts ist ja die Antiphon zum Magnifikat an diesem Tage. Der Umstand aber, daß gerade das *Christe*-Thema eine so vielfache Verwendung gefunden hat, läßt schließen, daß Vittoria für die Aufführung dieses Werkes noch andere Tage im Sinne hatte. Wenn wir die Teile der Messe, die sich auf den Sohn Gottes beziehen, näher ins Auge fassen, so finden wir, daß sie besonders angenehm auffallen, so das himmelhoch jauchzende *„Rex coelestis"*, das stark hervorgehobene *„Filius Patris"*, das ruhig dahinfließende *„qui venit"* im *Benedictus*, ferner das breit ausgeführte *„qui tollis"* des *Agnus Dei*. In den anderen in Proskes *„Musica divina"* enthaltenen vier Messen von Vittoria sind die Beziehungen zwischen *Christe* und einer der vorhin genannten Stellen nicht vorhanden. In keiner finden wir eine so reiche Ausführung des *„Filius Patris"* etc., nicht einmal in der sechsstimmigen *„Vidi speciosam"*. Demzufolge scheint Vittoria andeuten zu wollen, daß in seiner *Missa „O quam gloriosum"* der Gottessohn ganz besonders verherrlicht werden soll. Folglich dürfte sich das Werk vorzüglich als Festmesse für Ostern und Christi Himmelfahrt, den beiden Tagen größten Triumphes des Heilandes, eignen.

Zum Schlusse unserer Ausführungen wollen wir Proske das Wort geben, der die Schöpfungen des frommen spanischen Priesters im Vorwort zu seiner *„Musica divina"* so schön charakterisiert: „In diesem Meister finden sich die edelsten Eigenschaften spanischer und römischer Kunst vereinigt. Von allen Angehörigen der römischen Schule hat nächst Palestrina keiner so sehr auf vollendete Reinheit des Kirchenstiles geachtet als Vittoria, ja es lag in seinem Wesen, das Liturgisch-Objektive, Typische noch inniger festzuhalten, als selbst Palestrina nötig fand. Dennoch fehlte ihm nicht eine reiche Originalität und subjektive Ausdrucksweise, so daß er bei größter Mäßigung im Gebrauche seiner Kunstmittel stets eigentümlich, von jedem Zeitgenossen unterscheidbar, und in allen unter sich noch so wesentlich abweichenden Kompositionen gleich erkennbar bleibt. Ohne der Klarheit seiner Melodie und Harmonie den mindesten Eintrag zu tun, prägt sich in seinen Gesängen eine ernste, hocherhabene Mystik aus, welche der reinsten Frömmigkeit des Gemütes, das nur heilige Gefühle der Andacht ohne alle Beimischung weltlicher Eindrücke zu atmen scheint, entsprungen ist, und ihn unfähig machte, andere als geistliche Kompositionen zu schaffen. Wärme und lebendige Selbstauffassung, Milde und Zartheit, innigster Fluß der kunstreichsten und strengsten Tonsätze, endlich ein hoher festlicher Aufschwung und die würdevollste Majestät vereinigen sich in diesem priesterlichen Panier zu einem Bilde, das vom Sternenhimmel der Vorzeit wunderbar auf uns herüberleuchtet."

Digitized by Google

Die Gesangteile der Messe in ihrer Geschichte und liturgischen Bedeutung

Gemeinverständlich dargestellt von P. A. Weiß S. D. S.-Jägerndorf

(Schluß)

Traktus. An die Stelle des Alleluja nach dem Graduale tritt an den Bußtage an den Quatember-Samstagen und in den Requiemsmessen der Traktus. Die meiste Traktus, sagt Wagner, waren eigentliche Gradualresponsorien und behielten die diese charakteristische Vortragsweise noch lange bei. Später wurden sie von nur eine Sänger traktim = in einem Zuge, ohne Unterbrechung durch andere Gesänge, wie beim Graduale der Fall ist, ausgeführt. Das Wort Traktus wird auch als ein Ziehe eine Dehnung, langsame Bewegung erklärt, die diesem Gesange als Trauer- und Bu gesang gegeben worden sein soll, wie ja in allen dieses Merkmal tragenden Gesänge das langsamere Tempo vorherrscht. Doch nach einer Darlegung bei Wagner ist da Wort Traktus nichts anderes als die lateinische Übersetzung des griechischen Worte Hirmus *(εἱρμος)*, das bei den Griechen des Mittelalters eine für ein größeres Gesangsstüc gegebene Melodie bezeichnete, welcher die einzelnen Teile des Stückes nach besondere Regeln unterlegt wurden.

Die Traktustexte sind in vielen Fällen sehr ausgedehnt; oft umfassen sie fast ganz Psalmen. „Diese Ausdehnung des Traktus ist ein Beweis für sein hohes Alter." Sei Anschluß ans Graduale läßt vermuten, daß er „die letzten Reste des ursprüng lichen Gradualpsalmes darstellt", und seine Melodien „überaus alte und ehrwürdig Denkmäler des lateinischen Kirchengesanges" sind. Die Texte der Traktus sind zu großen Teile den Psalmen entnommen, manche aus anderen Büchern der Heiligen Schrif einige hat die Kirche selbst zusammengestellt.

Seiner liturgischen Bedeutung nach bildet der Traktus eine weitere Entfaltung de Graduale. Als Buß- und Trauergesang bringt er demütiges Flehen, Zerknirschung un leidvolles Klagen zum Ausdruck; er entbehrt aber nicht der Hoffnung und Zuversich auf Gottes gnädiges Erbarmen und läßt oft die Freude über Gottes Güte und Treue i seinen Verheißungen durchblicken; denn unsere Bitten und Seufzer richten wir nicht a ohnmächtige von Menschenhänden gemachte Bilder wie die Heiden, sondern an de lebendigen, allmächtigen Gott mit vollem Vertrauen, daß er, wie er durch Sendung seine Sohnes uns seine Liebe bezeugt hat, uns stets seine Gnade, Verzeihung und Liebe schenk wenn wir mit gläubigem Gemüte und reuevoller Gesinnung zum Throne seiner Gnad hinzutreten.

Sequenz. Eine nur wenigen Messen eigentümliche Gesangsform ist die Sequenz Mit diesem Namen bezeichnete man früher die den Alleluja angefügten Jubilen als ein Folge von Tönen, welchen nur der letzte Vokal a des Alleluja unterlegt wurde, wie e auch heute noch geschieht. Um diese vielen Töne dem Gedächtnisse leichter einzuprägen vielleicht auch um dem Jubel des Herzens, der sich in den Jubilen gleichsam verkörperte in Worten Ausdruck zu geben, versuchte man im 9. Jahrhundert diesen Tönen Texte z unterlegen und zwar so, daß für gewöhnlich auf jede Silbe nur eine Note, ein Ton kam Anfangs gebrauchte man dazu vielleicht nur einzelne Worte, die Bezug nahmen auf di Fest- oder Tagesfeier. Bald aber ging man daran, zusammenhängende Texte unterzulegen in welcher Kunst es der St. Galler Benediktinermönch Notker Balbulus (der Stammler) gest. 912, zu hoher Meisterschaft brachte; er wird als der eigentliche Schöpfer der Se quenzenform gefeiert. Seine Sequenzen haben weder Strophen noch gleichmäßige Vers im engeren Sinne, wie die spätere Sequenzendichtung, welche der Form des Hymnu

Digitized by Google

olgt, sie aufweist; sie treten uns in freierem Rhythmus entgegen, der auch ihre Benennung ls *prosae* veranlaßt haben soll. Es findet sich in ihnen aber doch eine gewisse Regelnäßigkeit der Glieder, je nachdem die einzelnen Gruppen der Jubilen in gleicher Notenahl sich wiederholen.

Diese neue Gesangsform verbreitete sich gar bald in den deutschen Ländern und and in ihrer einfachen, ansprechenden Weise beim Volke großen Anklang; manche vurden zur Nachahmung dieser neuartigen Dichtung angeregt. Unter ihnen eröffnet Adam von St. Viktor, Kanonikus in Paris in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, eine neue Periode der Sequenzendichtung; er verfaßte seine Sequenzen in vollständig netrischer Form und gebrauchte, was das Hauptmerkmal der neuen Periode ist, den Reim, wodurch die Sequenzen der lateinischen Hymnenform näher gerückt wurden; diese neue Art fand rasche Verbreitung. Die Sequenzen dieser Periode bekamen auch Melodien, die mit den Alleluja-Jubilen in keinem Zusammenhang mehr standen.

Adams Sequenzen regten die Ausgestaltung des deutschen Kirchenliedes an; viele von ihnen wurden übersetzt und vom Volke in der Kirche gesungen. Von der großen Zahl Sequenzen, oft mehrere für ein Fest, die im Laufe der Jahrhunderte in die verschiedenen Meßbücher übergegangen waren, blieben bei der Reform des römischen Meßbuches im 16. Jahrhundert nur vier übrig: die Ostersequenz *Victimae paschali laudes,* die Pfingstsequenz *Veni Sancte Spiritus,* die Fronleichnamssequenz *Lauda Sion* und *Dies rae* für die Totenmessen. Die Sequenz *Stabat Mater* kam erst 1727 ins römische Missale, als Benedikt XIII. das Fest der Sieben Schmerzen für die ganze Kirche vorschrieb. Diese fünf Sequenzen sind in *„Musica Sacra"* 1910 S. 146 eingehender behandelt.

Credo. Nach dem Evangelium trifft an gewissen Tagen und Festen, die unten angeführt werden, das Glaubensbekenntnis oder *Credo.*[1]) Es wurde aus der griechischen Liturgie in die Liturgien verschiedener abendländischer Kirchen übernommen und in den deutschen Ländern gegen Ende des 8. Jahrhunderts der Messe einverleibt. Unter Papst Benedikt VIII. kam es auf Bitten Kaiser Heinrichs II. des Heiligen auch in den römischen Ritus. Als Heinrich im Jahre 1014 zu Rom von Benedikt zum Kaiser gekrönt wurde, bemerkte er, daß beim Hochamte das *Credo* nicht gesungen werde; deshalb erbat er sich gleichsam als Krönungsgeschenk, daß der Papst die Aufnahme des *Credo* in die feierliche Messe anordne zur Erbauung der vielen Christen, die von allüberallher nach Rom kämen. Der Papst willfahrte nach einigem Zögern dieser Bitte. Doch galt das *Credo* noch lange Zeit mehr als Schmuckstück, als Mittel zur Erhöhung der Feierlichkeit; es war dem Bischof noch freigestellt, entweder nach dem Evangelium zu predigen oder das *Credo* singen zu lassen, bis sich im 12. Jahrhundert und noch bestimmter im 16. Jahrhundert bei Neuherausgabe des Meßbuches eine feste Praxis für den Gebrauch des *Credo* bildete, die jetzt noch gilt. Nach dieser muß das *Credo* gebetet bezw. gesungen werden:

1. An allen Sonntagen; 2. an den Festen des Herrn und der Gottesmutter; 3. der Engel und Allerheiligen; 4. am Feste der Kirchweihe und deren Jahresgedächtnis; 5. den Festen der Apostel, Evangelisten und Kirchenlehrer; 6. am Feste der heiligen Maria Magdalena; 7. am Feste des Hauptschutzheiligen (Patrozinium) einer Kirche, eines Ortes oder Landes, einer Diözese; 8. in der Festmesse eines Heiligen, wenn sie in jener Kirche gefeiert wird, wo der Leib oder eine größere Reliquie desselben aufbewahrt wird; 9. in den feierlichen Votivmessen mit Ausnahme jener, die in violetten Gewändern und zugleich an einem Werktage gefeiert werden; 10. während der Oktav eines Festes, an dem das *Credo* trifft.

Die Choralmelodien des *Credo* haben sich bis auf unsere Zeit ihre alten, einfachen Singweisen bewahrt; sie stammen aus jener Periode des Mittelalters, in der sich noch das Volk am liturgischen Gesange beteiligte oder auch das Gefolge des Zelebranten, der zahlreich assistierende Klerus, Teile des Gesanges besorgten. Die große Einfachheit der *Credo*-Melodien sollte maßgebende Kreise ermutigen, diese Melodien dem Volke wieder

[1]) Es ist das von dem Allgemeinen Konzil zu Konstantinopel i. J. 381 festgesetzte.

Digitized by Google

geläufig zu machen und es zur tätigen Teilnahme an der liturgischen Meßfeier dadu wieder heranzuziehen.

Die römische Liturgie hat das *Credo* zwischen Evangelium und Offertorium e geschaltet: es wird so zum Echo, welches das Evangelium — die Botschaft des Glaubens in der Seele des Christen hervorruft; es soll die Glaubensfreudigkeit und die Ber willigkeit diesen Glauben frei zu bekennen, versinnbilden, während es in seiner Stellu vor dem Offertorium vorbereitet auf den eigentlichen Opferakt, der als das vorzüglic Geheimnis des Glaubens festen und freudigen Glauben bedingt. Gihr nennt es die Bl und Frucht der vorausgegangenen biblischen Lesungen und Grundstein und Grundla für die spezielle Opferfeier.

Offertorium. Noch heute besteht vielerorts die Sitte, bei Ämtern, besond bei Totenämtern, zur Opferung einen Opfergang der Gläubigen zu veranstalten, dess Erträgnis für die Armen und für kirchliche Zwecke verwendet wird. Diese Opfergän sind ein Überrest aus jenen Zeiten, in welchen alle, die während der Meßfeier zu Tische des Herrn traten, Brot und Wein opferten zur Bestreitung der Opfermate Auch der Klerus, selbst der Papst mußten an diesem Opfer teilnehmen. Das nic kommunizierende Volk opferte Getreide, Trauben, Honig, Wachs und Öl; all dies wur zur Bestreitung der kirchlichen Bedürfnisse und zum Unterhalt des Klerus und d Armen verwendet. Später traten an Stelle der Naturalien Geldopfer. Weil durch die Opfergänge die Liturgie unterbrochen und ziemlich viele Zeit beansprucht wurde, fül man diese Zeit durch Psalmengesang aus; es mag dies vielleicht schon vor dem 5. Jah hundert geschehen sein, genaue Zeitangaben für die Einführung dieses Gesanges si nicht zu finden.

Der jeweilige Psalm wurde abwechselnd von zwei Teilchören gesungen; doch li man gar bald die Verse, weil die Sänger selbst ihre Gaben opfern mußten, von eine Solisten vortragen, während dem Chore eine einleitende Antiphon zugewiesen wurd die nach den einzelnen Versen teilweise zu wiederholen war. So erhielt der Offertorium gesang das Gepräge des Responsorialgesanges und in seiner Ausführung Ähnlichk mit dem Introitus. Vom 11. Jahrhundert an scheint die Praxis der oben erwähnt Opfergänge mehr und mehr außer Übung gekommen zu sein, da von dieser Zeit an d Psalmverse zum Offertorium in mehreren Handschriften fehlen; im 12. Jahrhundert find sie sich nur mehr in sehr wenigen. Die tridentinische Meßbuchreform ließ die Ver endgültig fallen und nur die Antiphon übrig mit einziger Ausnahme der Totenmesse deren Offertorium noch einen Vers mit der Wiederholung des Schlusses der Antiph beibehalten hat. Am Karsamstag fällt die Offertoriumsantiphon weg, weil die schon v der Messe unter feierlichen Zeremonien und Gesängen geweihte Osterkerze als Opfergab gilt oder weil ehemals, als an diesem Tage die Katechumenen die heilige Taufe empfinge vorzugsweise die Paten und zwar schon vor der Messe ihre Opfergaben darbrachten.

In seiner liturgischen Beziehung nimmt der Inhalt der Antiphon zum Offertoriu mit einigen Ausnahmen nicht Rücksicht auf den Opferakt selbst, sondern er ruft d Gedanken der Tages- oder Festfeier von neuem wach, belebt ihn, erweitert ihn, dam Priester und Volk von ihm durchdrungen das Opfer darbringen und an ihm teilnehme die Kirche läßt die Antiphon während des Opferaktes singen, um zu erinnern, daß da Opfer der Messe ein Opfer des Lobes sei und mit Freuden dargebracht werden soll.

Sanctus. Die Präfation mit ihren einzig schönen Singweisen klingt stets a in die Aufforderung an alle bei der Messe Anwesenden, Gottes Herrlichkeit zu lobe und zu preisen. Die Kirche selbst legt ihren Kindern die Worte für diesen Preisgesa in den Mund. Es ist das *Sanctus,* das Dreimalheilig mit dem Gottes Ruhmesherrlichk verkündenden Nachsatze. Wie die Präfation „zum Urbestande der lateinischen Liturgi gehört, so reicht auch das *Sanctus* in die Urzeit der Kirche hinauf. Papst Sixtus (119—128) soll es angeordnet und bestimmt haben, daß die Gläubigen das *Sanctus,* nac dem der Zelebrant es angestimmt habe, zu Ende singen sollen, wodurch der Aufforderu *una voce* zu singen Folge gegeben wurde. Während des *Sanctus*-Singens durfte d

Digitized by Google

Priester die heilige Messe nicht fortsetzen, sondern mußte das Ende des Gesanges abwarten. Wegen seiner Ausführung durch das Volk war die Melodie sehr einfach gehalten; sie ist uns noch bis heute aufbewahrt geblieben in der Messe für die Verstorbenen und einigen anderen Messen.

Das *Sanctus* ist mit kleinen Änderungen dem Propheten Isaias entnommen, bei dem es als Gesang der Seraphim erscheint, weshalb es auch *hymnus seraphicus* oder *angelicus*-Hymnus der Seraphim oder Engel genannt wird. Wie Gott als der vollkommen Heilige einfachhin „der Heilige" ist, so soll diese vollkommene Heiligkeit durch die dreimalige Wiederholung des *Sanctus* besonders betont werden, zugleich aber die „Dreipersönlichkeit des einen heiligen Gottes angedeutet werden: es ist ein Lobgesang auf die anbetungswürdige Dreifaltigkeit". Im Nachsatze wird die Herrlichkeit Gottes, die sich in seiner schöpferischen Tätigkeit, in der gesamten Schöpfung widerspiegelt, gerühmt und gefeiert, so daß wir auch zugleich auf seine Allmacht hingewiesen werden, die uns das Wunderwerk des eucharistischen Opfers, das sich in der Messe vollzieht, geschenkt hat.

Benedictus. Sein Text stammt aus dem Evangelium Matth. 21, 9, aus dem ersichtlich ist, daß der im liturgischen Gesange seit langem (Einführung der Polyphonie) als Schluß des *Sanctus* gebrauchte Satz *„Hosanna in excelsis"* eigentlich der Anfang des *Benedictus* ist. Die Trennung beider, von altersher zusammengehörenden Texte, die vom Zelebranten auch jetzt noch zusammenhängend gebetet werden, hatte auch die Abtrennung des ersten *Hosanna* und seine Anfügung an das *Sanctus* zur Folge, wodurch dieses passenden Abschluß fand. Nachdem im 16. Jahrhundert die Polyphonie zur Herrschaft gelangt war und deren *Sanctus*-Gesänge meist große Ausdehnung hatten, war der Anlaß gegeben, das *Benedictus* erst nach der Wandlung zu singen; diese Neuerung fand die Billigung der Kirche. Durch diese Trennung vom *Sanctus* wurde der liturgische Sinn des *Benedictus* etwas verschoben, indem die Worte *„qui venit"*, vom Zelebranten vor der Wandlung gebetet, den Sinn haben „der da kommt oder kommen wird", sich also auf den kraft der Wandlungsworte auf dem Altare erst erscheinenden Heiland beziehen, im Munde der Sänger aber bedeuten sie „der da gekommen ist".

Das *Benedictus* ist „die jubelvolle Begrüßung des Erlösers", der freudige Willkommgruß der Kirche an den sakramentalen Heiland; es ist der „Sieges- oder Triumphgesang", mit dem er einst vor Jerusalems Toren von der Volksmenge begrüßt wurde und jetzt von der Kirche und den Gläubigen wieder begrüßt wird als Fürst des Friedens, als Sieger über Sünde und Tod. Das *„Hosanna in excelsis"* ist „ein freudiger, jubilierender Zuruf: Heil, Herrlichkeit, Lob sei ihm in den Höhen!"

Agnus Dei. Die Verordnung des Papstes Sergius I. (687—701), bei Brechung der Hostie das *Agnus Dei* von Klerus und Volk singen zu lassen, führte dazu, diesem Papste die Aufnahme des *Agnus* in die römische Meßliturgie zuzuschreiben. Da es aber schon vor Sergius im Gregorianischen Sakramentar zu finden ist, dürfte sich dessen Verordnung nur auf den Vortrag des *Agnus* durch Klerus und Volk beziehen; ist diese Annahme richtig, so könnte man daraus folgern, daß vor Sergius das *Agnus* vom Chore gesungen wurde, dem es bald nach Sergius wieder ausschließlich zufiel. Wie oft das *Agnus* damals und in späterer Zeit gesungen wurde, kann nicht bestimmt werden; da es während des Friedenskusses vorgetragen wurde und diese Zeremonie wegen des am Altare meist zahlreich anwesenden Klerus beträchtliche Zeit beanspruchte, wird es wohl so oft gesungen worden sein, als die Zeit zuließ. Erst vom 11.—13. Jahrhundert wurde der heutige Gebrauch, es dreimal zu singen, zur festen Regel; zugleich wurde das dritte *miserere nobis* in *dona nobis pacem* umgeändert; dies geschah wohl, um das *Agnus* mit der Zeremonie des Friedenskusses und dem Gebete um den Frieden der Kirche, das jetzt vor dem Friedenskusse vom Priester und Diakon gebetet wird, in Einklang zu bringen. Es fällt in der Karsamstags-Messe aus wohl deshalb, weil es schon vorher in der Allerheiligen-Litanei gesungen wurde. Die Totenmessen haben seit dem 12. Jahrhundert in den zwei ersten *Agnus* die Bitte *dona eis requiem* an Stelle des *miserere nobis;* im dritten ist noch *sempiternam* angefügt. Die ursprüngliche, einfache Choralmelodie des

Digitized by Google

Agnus hat sich in den Ferialmessen des Advents und der Fastenzeit und in den Toten messen noch erhalten. Mit seiner Übernahme auf den Sängerchor kamen wie bei andere Gesängen auch bei ihm erweiterte, reicher ausgeschmückte Melodien in Übung.

Die symbolische Bezeichnung des Heilandes als Lamm *(agnus)* stützt sich auf de im Alten Bunde üblichen Gebrauch des Lammes als vorzüglichstes Opfertier: es wa Vorbild Jesu Christi, des allein genügenden und vollkommensten Versöhnungsopfers fü die Sünden der Welt. Das Lamm gilt als Symbol der Schuldlosigkeit, der Sanftmu und Geduld, der willigen, lautlosen Ergebung, Eigenschaften, die der Sohn Gottes i seinem Opferleiden und Opfertode in hervorragender Weise betätigte. Das „Lamm Gottes ist im heiligen Meßopfer auf dem Altare gegenwärtig, von ihm „strömt Heil aus un Erlösung, aller Gottessegen und Gottesfrieden zu". Wir flehen zu ihm um „Erbarme und Frieden", die uns durch Hinwegnahme unserer Schuld geschenkt werden, „wodurc wir für den Hintritt ‚zum Königsmahl des Lammes' vorbereitet werden".

Communio. Nach Vollendung der Kommunion betet der Priester auf der Episte seite eine Antiphon, Communio genannt, die vom Chor gesungen wird, sobald de Zelebrant das heilige Blut genossen hat. Diese Antiphon ist der Rest eines frühe längeren Gesanges, der während der Kommunion des Klerus und Volkes ausgeführ wurde, um die Andacht der Kommunizierenden zu befördern. Er bestand aus eine Antiphon und einem Psalme, die beide nach Art des Introitus vorgetragen wurden, dabe richtete sich die Zahl der Verse nach der jeweiligen Dauer der gemeinschaftlichen Kom munion. In den ersten Jahrhunderten war der 33. Psalm *Benedicam Dominum* mit de Antiphon *Gustate et videte* (8. Vers des Psalmes) der stehende Kommuniongesang i allen Messen. Nach und nach kamen verschiedene Psalmen in Verwendung; der oben genannte Psalm wurde als Communio für den 8. Sonntag nach Pfingsten festgesetz Im Laufe des 12. Jahrhunderts scheinen die Psalmen resp. die Psalmverse außer Übun gekommen zu sein wahrscheinlich infolge Wegfalls der gemeinschaftlichen Kommunion Am längsten blieben die Psalmverse in Deutschland in Gebrauch bis zum 14. Jahrhunder von wo an sie in keiner liturgischen Handschrift mehr vermerkt sind. Die allein übri gebliebene Antiphon übernahm der Zelebrant; sie behielt ihren Namen Communio. Nu die Messen für die Verstorbenen erinnern an den ehemaligen Communiopsalm, dere Communio den Vers *Requiem aeternam* mit Wiederholung der zweiten Antiphonhälft noch beibehalten hat. An Stelle der Communio wird am Karsamstag die Vesper eingefüg

„Die frühzeitig eingeführte und im Orient wie im Okzident allgemein verbreitet Sitte, die Kommunionfeier durch Psalmengesang zu verherrlichen, hat unzweifelhaft ihre Ausgangs- und Anhaltspunkt im Speisesaal zu Jerusalem, wo der Herr und seine Apost beim letzten Abendmahl zuerst den Lobgesang vollendeten *(hymno dicto* — Matth. 26, 30 ehe sie an den Ölberg gingen." In ihrer jetzigen Stellung können wir die Communi als Danksagung bezeichnen. Die Texte der Antiphonen weisen allerdings nur selten au das heilige Altarssakrament oder dessen Empfang hin, sie dienen, wie Gihr sagt, meh dazu, „das Geheimnis des Festes oder die Idee der kirchlichen Zeit oder den Gegenstan der betreffenden Meßfeiern zum volleren allseitigern Ausdrucke zu bringen." Aber gerad darin besteht eine besondere Art des Dankes, daß wir mit der Kirche gehen, ihre ewigkeitsvollen Geist in uns aufnehmen, um in ihm und durch ihn an unserer Heiligun zu arbeiten. Vor Gott hätte ein Dank, der nur Worte macht, wenig Wert, wenn er m den Worten des Dankes nicht auch die Tat des Dankes: treue Benutzung der Gottes gaben und Streben nach Heiligkeit verbinden würde.

Digitized by Google

Zur Theorie

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion wissenschaftliche Erörterungen, Diskussionen usw. besonders aus dem Gebiete des gregorianischen Chorals, ohne selbst zu diesen Fragen Stellung zu nehmen.

Nochmals das Quilisma

In der Februarnummer dieser Zeitschrift versucht Herr P. C. Vivell meine Behauptung zu entkräften, Dom A. Mocquereau habe bewiesen, daß die dem *Quilisma* vorangehende Note oder Notengruppe gedehnt werden muß. Damit nicht der Leser, der nicht in der Lage ist, die Frage selbst nachzuprüfen, einen falschen Eindruck davontrage, muß ich einiges zur Erwiderung bemerken.

Das Hauptgebrechen, an dem P. Vivells Aufsatz krankt, ist der Mangel an folgerichtigem Denken. Das zeigt sich gleich in folgendem Satz seiner Einleitung: „Daraufhin habe ich ... nachgewiesen, daß solche Tondehnungen auch vor anderen Notengruppen stehen, daß daher auch diesen Neumen ein rückwirkender Einfluß auf jene Dehnungen zugeschrieben werden müßte, wenn die obenerwähnte Schlußfolgerung richtig wäre.“ Ich könnte da zunächst erwähnen, daß man auf den „rückwirkenden Einfluß“ nicht zuviel Gewicht zu legen braucht. Wenn die Regel anerkannt wird, daß die dem *Quilisma* vorausgehende Note oder Notengruppe zu dehnen ist, so könnte man sich zufrieden geben. Ob diese Dehnung mit dem *Quilisma* in einem ursächlichen Zusammenhang steht, ist eine rein wissenschaftliche Frage und mag dahingestellt bleiben.

Prüfen wir aber den Satz Vivells auf seine schließende Kraft, so ist leicht zu ersehen, daß sein Urheber die Beweisführung Mocquereaus gar nicht verstanden hat. Ja wenn dieser geschrieben hätte: „Vor dem *Quilisma* finden sich Tondehnungen angezeigt; folglich hat das *Quilisma* eine rückwirkende Kraft“, so wäre er leicht zu widerlegen. Dann brauchte es gar nicht solcher Handschriftenuntersuchungen, wie P. Vivell sie uns bietet; der gesunde Menschenverstand würde sofort sehen, daß einem solchen Satz keine Beweiskraft innewohnt. Dom Mocquereaus Beweis ist aber ganz anderer Art. Er stützt sich zunächst auf die ganz allgemeine Schreibweise derjenigen Handschriften, die das Rhythmische genau bezeichnen, nämlich der von St. Gallen und Metz. In diesen Handschriften ist immer die dem *Quilisma* vorausgehende Note oder Notengruppe als lang bezeichnet. Die ganz verschwindenden Ausnahmen erklären sich leicht als Flüchtigkeitsfehler der Schreiber. Das ist das Entscheidende, daß in diesen Handschriften die Vornoten des *Quilisma* nahezu ausnahmslos gedehnt sind, nicht daß sich Tondehnungen vor dem *Quilisma* finden. Diese Regelmäßigkeit ist um so bedeutsamer, als beispielsweise beim *Salicus* die erste Note niemals lang ist. Es heißt in den St. Gallener Handschriften immer so: , niemals so: .

Das Gewicht zweier solcher Schulen nun, wie die von St. Gallen und Metz, wäre allein genügend, die Frage zu entscheiden. Aber Dom Mocquereau geht noch weiter und weist nach, daß sich Spuren dieser Schreibweise auch in vielen anderen Handschriften finden, in Handschriften der verschiedensten Art, in französischen, italienischen, katalonischen, englischen, deutschen. Zu den Mitteln, mit denen sie das tun, gehören hauptsächlich die Verdopplung der vorhergehenden Note und die Auflösung der vorhergehenden Neume. Diese in vielen Fällen zu findende Übereinstimmung von Handschriften der verschiedensten Herkunft mit den St.-Gallener und Metzer Handschriften ist ein deutliches Zeichen, daß wir es hier mit Spuren einer allgemeinen Überlieferung zu tun haben. Die Notenschreiber an den verschiedensten Orten haben sich bemüht, die gesangliche Überlieferung schriftlich darzustellen. In erster Linie kam es ihnen dabei auf das Melodische an. In zweiter Linie suchten sie auch den Rhythmus wiederzugeben. Das aber haben verschiedene mit verschiedenem Grade der Genauigkeit getan. Handschriften der St. Gallener und Metzer Schule tun es mit großer Gewissenhaftigkeit, andere Handschriften nur nebenher. Es zeigt sich ferner, daß vom 11. Jahrhundert an die rhythmische Überlieferung sich allmählich verlor, während die melodische länger sich treu blieb. Wenn also trotzdem bis ins Ende des 12. Jahrhunderts hinein und noch länger sich überall Spuren der Überlieferung finden, die in den älteren St. Gallener und Metzer Handschriften aufs genaueste dargestellt ist, so ist das eine hochbedeutsame Tatsache. Das ist etwas ganz anderes, als daß sich Dehnungen vor gewissen Notenfiguren „finden“. Gewiß sind Dehnungen nicht auf die Vornoten des *Quilisma* beschränkt. Sie finden sich auch sonst vielfach. Was aber das *Quilisma* auszeichnet, das ist die Allgemeinheit der Überlieferung in bezug auf die Dehnung seiner Vornoten.

Kann Vivell etwas auch nur ähnliches vom *Scandicus, Torculus, Podatus* usf. beweisen? Wenn er das könnte, so würde ich sofort zugeben, daß entweder auch diesen Neumen eine rückwirkende Kraft

Digitized by Google

zugeschrieben werden muß, oder daß man eine solche auch für das *Quilisma* nicht in Anspruch nehmen darf. Aber er kann es nicht. Er macht gar keinen Versuch dazu.

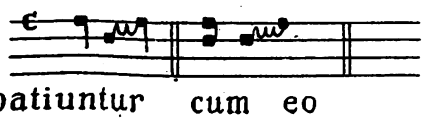
Aus dem ersten Absatze P. Vivells muß ich noch die Behauptung herausnehmen: „Ferner ist die Vornote des *Quilisma* am Anfang einer Wortsilbe, also wo demselben keine Notengruppe auf derselben Silbe vorausgeht, nie mit einem Längezeichen versehen." Diese Behauptung ist grundfalsch. Die Handschriften von St. Gallen und Laon, sowie auch die Nr. 47 von Chartres zeigen auch in solchen Fällen immer die Dehnung an — mit der schon erwähnten Ausnahme von Flüchtigkeitsfehlern.

Den eigentlichen Beweis, oder richtiger Beweisversuch, daß die Vornoten des *Quilisma* nicht zu dehnen sind, zieht P. Vivell aus drei Büchern. Das erste davon ist — Dom Mocquereaus eigene Ausgabe des Vatikanischen Graduale! Das ist wirklich ein genialer Gedanke, den Feind im eigenen Lager zu bekämpfen, den Schriftsteller aus seinem eigenen Buche zu widerlegen. Und wirklich, wenn man dieses Graduale aufschlägt, so findet man fast auf jeder Seite Beispiele, in denen die Vornote des *Quilisma* ohne Dehnungspunkt ist. Das festzustellen genügt aber einem so gründlichen Forscher wie Vivell nicht. Er führt aus den ersten 140 Seiten 209 Stellen nach Seite und Zeile an und bedeckt damit fast eine halbe Druckseite. Erstaunt fragt man sich: Warum soviel Mühe, um eine so offenkundige Tatsache noch zu beweisen? Es ist wirklich schade um die schöne Zeit und Druckerschwärze, die Vivell an diesen Beweis verschwendet hat.

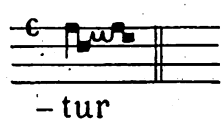
Also die Tatsache ist offenkundig. Offenkundig ist aber auch die Erklärung, und es nimmt mich wirklich wunder, daß Vivell sie nicht gesehen hat. Dom Mocquereau gebraucht den Punkt, um eine Dehnung auf das Doppelte anzuzeigen. Nun soll aber nach seiner Lehre die Vornote des *Quilisma* nicht auf das Doppelte gedehnt werden. Also darf er den Punkt nicht setzen. Die gelinde Dehnung, die der Vornote des *Quilisma* zukommen soll, bezeichnet er gewöhnlich durch ein wagrechtes Strichlein. Dieses hätte er also unter die Vornote setzen können. Warum hat er es nicht getan? Auch das ist leicht zu erraten: um die Ausgabe nicht mit zu vielen Zeichen zu beschweren. Er konnte es weglassen, weil eben die allgemeine Regel gilt: Die Vornote des *Quilisma* ist immer etwas zu dehnen. Vermutlich hat Vivell niemals die Ausgabe Mocquereaus mit der neuzeitlichen Notenschrift gesehen. Hätte er sie in der Hand gehabt, so hätte er gefunden, daß da alle Vornoten des *Quilisma* mit dem wagrechten Strichlein versehen sind. Es hätte auch da wegbleiben können; aber der größeren Ausführlichkeit halber hat Mocquereau es gesetzt. Vivell wird vermutlich behaupten, diese Ausgabe stelle eine ganz andere Ausführung dar, als die Ausgabe mit Choralnoten! Also mit der Berufung auf Dom Mocquereaus eigene Choralausgabe ist es nichts. Eine Lehre aber sollte Vivell aus seinem unglaublichen Mißverständnis ziehen: Wenn man eine Ausgabe deuten will, muß man vor allem zu erkennen suchen, was der Herausgeber gewollt hat. Das gilt nicht nur von Ausgaben unserer Zeit, sondern auch von Neumenhandschriften.

Einen zweiten „Beweis" zieht P. Vivell aus der Handschrift H 159 von Montpellier. Hier schreibt er: „Die französischen Handschriften deuten den zeitlichen Zwischenraum zwischen zwei Tönen ... durch einen graphischen Zwischenraum zwischen den zwei Noten an." Wie gelassen er das ausspricht! Dom Mocquereau schreibt in seinem grundlegenden Werk *„Le Nombre Musicale Grégorien"*, Band I, S. 264, Nr. 298: „Die Frage der Verbindung oder Trennung der Gruppen ist eine der schwierigsten für die gregorianische Rhythmik, namentlich bei den melismatischen Gesängen." Vivell aber löst die Frage mit beneidenswerter Sicherheit. Nun, da wir grade gesehen haben, wie arg er sich bei der Deutung eines in unseren Tagen gedruckten Buches bloßgestellt hat, brauchen wir auch seine Erklärung einer vor vielen Jahrhunderten geschriebenen Handschrift nicht mit allzuviel Ergebenheit anzunehmen. Auf alle Fälle können wir sagen: Es ist nicht erwiesen, daß die französischen Handschriften den zeitlichen Zwischenraum zwischen zwei Tönen durch den räumlichen zwischen den Noten andeuten; also schwebt die daraus gezogene Schlußfolgerung in der Luft. Um zu überzeugen, müßte Vivell erst nachweisen, daß sein Obersatz richtig ist. Ich glaube nicht, daß ihm das glücken würde. Sollte er diesen Beweis fertig bringen, so will ich geloben ihm nie mehr zu widersprechen.

Übrigens ist hier noch zu bemerken, daß auch die St. Gallener Handschriften die Vornote des *Quilisma* immer nahe an dieses heranrücken. Der Grund ist, daß die Vornote mit dem *Quilisma* und der folgenden Note eine Neume bilden; und die Bestandteile einer Neume werden immer nahe zusammengeschrieben. So werden ja auch beispielsweise beim *Scandicus* die beiden *Puncta* immer nahe an die den Höhepunkt bildende *Virga* herangerückt. Aus diesem Heranrücken kann man also für die Dehnung oder Nichtdehnung nichts folgern. Die Dehnung wird in den St. Gallener Handschriften durch die Form der Vornote (Strichlein statt Punkt), in anderen Handschriften zuweilen durch Verdopplung des Punktes ausgedrückt.

Ein arges Mißverständnis begegnet Vivell bei den folgenden Beispielen:

Den Grund der Trennung des *c* von dem folgenden *a* sieht er in der *mora ultimae vocis*, d. h. der Verlängerung der letzten Note einer Neume. Nun ist hier aber das *c* gar nicht die letzte Note einer Neume und das *a* die erste einer andern, sondern *c a* im ersten Fall und *a c a* im zweiten Fall bilden

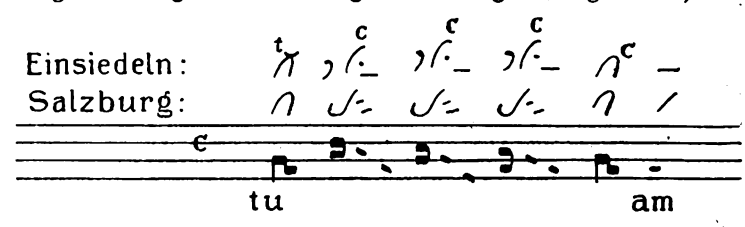
Digitized by Google

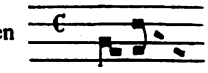
eine Neume. Das erste Beispiel findet sich in St. Gallen 339 und Einsiedeln 121 nicht, aber die Vatikana schreibt da

und in ähnlichen Fällen haben die St. Gallener Handschriften . Das zweite Beispiel heißt in St. Gallen . Wir haben also im ersten Falle vor dem *Quilisma* eine *Clivis*, im zweiten einen *Torculus*. Montpellier löst die Bestandteile dieser Neumen auf, wie manche andere Handschriften, um die Dehnung auszudrücken. Wir finden also hier gerade einen Beweis für das, was Vivell widerlegen will: Dehnung vor dem *Quilisma*. Es ist vielleicht hier am Platze zu bemerken, daß die Regel Mocquereaus nicht heißt: „Die Note vor dem *Quilisma* wird gedehnt"; sondern: „Die Note oder die Notengruppe vor dem *Quilisma* wird gedehnt". Wenn also Vivell aus diesen Beispielen herauslesen will, daß nicht das *a* sondern das vorausgehende *c* zu dehnen ist, so könnte man das hingehen lassen. Auch dann wird der Regel Mocquereaus genügt.

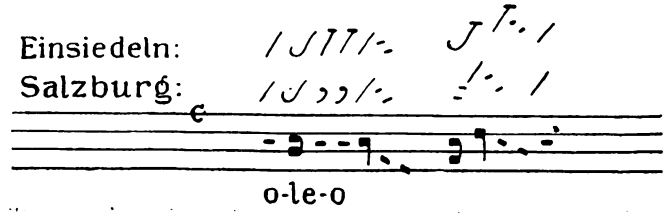
Wir kommen zum letzten Punkte P. Vivells, der sich mit dem Kodex a. IX, 11 von St. Peter in Salzburg beschäftigt. Vivell gebraucht hier eine Redewendung, die zum mindesten irreführend ist, die aber andererseits wieder die Vermutung bestärkt, daß er den wirklichen Beweis Mocquereaus gar nicht verstanden hat. Er schiebt mir die Behauptung zu, Dom Mocquereau habe sich auf diese Handschrift mit „überwältigender" Beweiskraft berufen. In Wirklichkeit habe ich die Handschrift in meinem angezogenen Aufsatze gar nicht erwähnt. „Überwältigende Beweiskraft" habe ich der ganzen Abhandlung Mocquereaus über das *Quilisma* zugeschrieben, nicht seiner Berufung auf eine einzelne Handschrift. Ich muß wiederholen: Der Beweis Mocquereaus stützt sich auf die Gesamtheit der Überlieferung, nicht auf einzelne Handschriften. Wie könnte man gar als Hauptstütze eines solchen Beweises eine Handschrift aus der Zeit ansehen, in der anerkanntermaßen die rhythmische Überlieferung zum großen Teile verloren gegangen war? Vivell selbst behauptet (S. 36, Anm. 2), daß diese Handschrift für Neumenstudien unbrauchbar sei. Das ist nun zu weit gegangen. Wenn man sie allein betrachtet, ist sie nicht viel wert. Nimmt man sie aber im Zusammenhang mit der Gesamtheit der Überlieferung, so kann sie gute Dienste leisten. So durfte sich Mocquereau auf sie berufen. Man beachte wohl: nicht daß diese Handschrift meistens die Dehnung vor dem *Quilisma* nicht anzeigt, ist von Bedeutung, sondern daß sie sie zuweilen anzeigt. Das zeigt uns Spuren einer Überlieferung, die, einst allgemein, allmählich mehr und mehr verschwunden ist.

P. Vivell zählt auf den Seiten von Fol. 10—26 28 Stellen, wo die Vornote des *Quilisma* verdoppelt ist, 65 wo dies nicht der Fall ist. Dabei sind ihm aber doch noch einige Fälle der Verdopplung entgangen, z. B. Fol. 12, All. *Ostende, Alleluia;* Fol. 21, Grad. *Dilexisti, justiciam;* Fol. 22, Grad. *Dilexisti, ℣. Propterea, letitiae;* Fol. 22, Off. *Benedixisti;* Fol. 23, Off. *Confortamini, ℣. Tunc aperientur, claudus* etc. Wir haben also zum mindesten 33 Stellen auf diesen wenigen Blättern. War da Dom Mocquereau berechtigt zu schreiben: „Die Verdopplung findet sich in dieser Handschrift häufig, aber nicht regelmäßig"?

P. Vivell schreibt ferner: „Übrigens beginnen im Graduale von St. Peter auch andere Notengruppen mit einer Doppelnote", und führt dann fünf Beispiele an. Ich habe schon oben die logische Schwäche dieses Satzes auseinandergesetzt und brauche wohl nicht darauf zurückzukommen. Aber etwas anderes veranlaßt mich, dieser Behauptung näher zu treten. Ich habe mir die fünf Beispiele ausschreiben lassen, und trotz genauer Prüfung und langem Überlegen ist es mir gänzlich unbegreiflich geblieben, was Vivell mit diesen Beispielen will. In keinem findet sich nämlich die Verdopplung, um die es sich hier handelt! Das erste Beispiel sieht so aus (ich gebe zum Vergleich die Lesart von Einsiedeln 121 und füge die Übersetzung auf Linien bei):



Wo ist da die Verdopplung? Sollte Vivell etwa den Anfang so gelesen haben  ?

Das wäre einfach falsch und würde trotzdem nichts beweisen. Es stände auf einer Stufe mit dem dritten Beispiel:

Hier haben wir zwar nicht eine Verdopplung, sondern eine Verdreifachung der ersten Note des *Climacus*. Aber diese Wiederholung gehört zum Wesen der Melodie. Sie findet sich in allen guten Handschriften. Wiederholungen von Noten finden sich auf jeder Seite des Graduale. Aber um

Digitized by Google

solche handelt es sich uns hier doch nicht. Hier sprechen wir doch von Verdopplungen einer Note, die nicht zum Wesen der Melodie gehören, die sich demgemäß nicht regelmäßig in den verschiedenen Handschriften finden, sondern nur in einzelnen Handschriften an bestimmten Stellen, und die offenbar dem Zweck dienen, eine Dehnung anzudeuten. Hat das Herr P. Vivell wirklich nicht verstanden?

Die anderen drei Beispiele sind ähnlich wie die beiden angeführten, und ich muß gestehen, Vivell hat hier ein Rätsel aufgegeben, an dessen Lösung ich verzweifle.

Ich komme zum Schlusse. Ich glaube nachgewiesen zu haben, daß P. Vivell nichts beigebracht hat, das die Kraft der Mocquereauschen Beweisführung schwächen könnte. Mit seiner Berufung auf Mocquereaus Ausgabe hat er sich nur lächerlich gemacht. Die aus dem Kodex Montpellier gezogene Folgerung ruht auf einer unbewiesenen Voraussetzung und außerdem auf einer falschen Auffassung. Mit Bezug auf das Graduale von Salzburg endlich weist er nur im einzelnen nach, was Mocquereau von dieser Handschrift behauptet hatte. Den Hauptgedanken Mocquereaus, die Allgemeinheit der Überlieferung, erwähnt er gar nicht. Es hätte ihm wohl auch wenig genutzt, wenn er versucht hätte, diesem zu Leibe zu gehen. Die von Mocquereau angeführten Tatsachen sind nun einmal nicht aus der Welt zu schaffen und der darauf aufgebaute Beweis ist für jeden Unbefangenen überwältigend.

Maynooth (Irland) Prof. H. Bewerunge

Über Orgelpreise[1])

1. Die billige Orgel kommt erfahrungsgemäss infolge der grösseren Unterhaltungskosten und der Reparaturen, die sie benötigt, am teuersten zu stehen. Preise, bei denen eine solide und künstlerische Arbeit nicht möglich ist, liegen also weder im Interesse des Erbauers noch in dem des Bestellers.

2. Werden die Preise zu niedrig gehalten, so ist der Orgelbauer gezwungen, sich in der Wahl des Materials und der aufzuwendenden Mühe und Zeit so einzuschränken, daß er eine gediegene, künstlerische Arbeit nicht liefern kann.

3. Bei Orgeln, die unter dem Preise geliefert werden, stellt sich regelmäßig schon in den ersten Jahren des Gebrauches eine Reparaturbedürftigkeit ein, die bald die bei dem Billigkeitszuschlag gemachte Ersparnis verschlungen hat und in verhältnismäßig kurzer Zeit einen Umbau nötig macht.

4. Eine solid und künstlerisch gebaute Orgel soll zum mindesten zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre und noch länger auch nicht die geringste Reparatur benötigen und die Frage eines Umbaues überhaupt nie aufkommen lassen.

5. Werden in einem Lande die Preise andauernd zu niedrig gehalten, so sinkt die Leistungsfähigkeit seines gesamten Orgelbaues.

6. Es ist unzulässig, bei einer Orgel eine höhere Stimmenzahl auf Kosten der Gediegenheit des Materials, der Solidität der Arbeit und der auf die Intonation zu verwendenden Zeit zu erreichen. Die Beurteilung des Instruments und des Preises hat sich nach dem Ganzen zu richten, da anerkanntermaßen die Leistung einer Orgel von geringerer Stimmenzahl mit gediegener und künstlerischer Arbeit die eines Instrumentes von höherer Stimmenzahl, bei der die Ausführung nicht gleichwertig ist, was Schönheit und Fülle angeht, stets übertrifft.

7. Als Material muß in den Preisen immer die beste Qualität, sowohl für Metall als auch für Holz, vorausgesetzt werden.

8. Die durchgängige Verwendung von Zinnpfeifen ist im Prinzipe festzuhalten.

9. Zinkpfeifen im Prospekt sind mit Rücksicht auf die geringe Haltbarkeit der Vernicklung und der Farben nur im äußersten Notfall zu gestatten.

10. Gegen die Verwendung von Zink für nicht im Prospekt stehende Metallpfeifen ist, wo Ersparnisse geboten sind, insolange nichts einzuwenden, als sie:

a) genügende Blechstärke aufweisen, so daß sie nicht leicht durch äußere Einflüsse deformiert werden können und nicht tremolieren,

b) eingesetzte Labien und Stimmenschlitze aus Zinn beziehungsweise „Pfeifenmetall" besitzen,

c) gegen rasches Oxydieren durch Anstrich mit Ölfarbe oder Lack entsprechend geschützt sind.

11. Jedoch ist Zink nur für die beiden Oktaven von $C^{1G'}$—$H^{8'}$ zu gestatten.

[1]) Aus „Internationales Regulativ für Orgelbau", Leipzig 1909.

Digitized by Google

12. Bei der Festsetzung der Preise müssen die Kosten an Zeit, die durch ein künstlerisches Intonieren verursacht werden, als selbstverständlich mit in Rechnung gezogen werden, damit der Orgelbauer nicht gezwungen sei, seinen Verdienst in einem übereilten Intonieren zu suchen.

13. Als Minimalzeit, die künstlerische Leistung erlaubt, ist für Intonieren und Einstimmen am Aufstellungsorte anzusetzen:

Labialstimmen	durchschnittlich	1 Tag.
Gemischte Stimmen	„	2 Tage.
Rohrwerke	„	3 „

Hierbei ist vorausgesetzt, daß eine gründliche Vorintonierung auf der Intonationslade in der Werkstätte vorgenommen worden ist.

14. Das Vergeben der Intonationsarbeit im Akkordlohn von seiten der Orgelbauer an die Intonateure ist zu verwerfen.

15. Ferner ist für die Feststellung der Preise zu beachten, daß ein tüchtiges Arbeitspersonal im Orgelbau nur mit entsprechenden Löhnen zu halten ist und daß gute Intonateure anders bezahlt werden müssen als gewöhnliche Arbeiter.

16. Der Preis wird des Genaueren durch die Materialpreise, die Löhne und Arbeitsverhältnisse des betreffenden Landes oder der betreffenden Gegend bedingt. Dieselben sind aber nicht so verschieden, daß wirklich große Preisdifferenzen zwischen den einzelnen Ländern daraus resultieren können, da auch hier der Weltmarkt nivellierend wirkt.

17. Die Taxierung einer Orgel erfolgt am besten pro Durchschnittsregister, unter Ausschluß des Gehäuses. Letzteres soll immer besonders berechnet werden.

18. Die Anlage eines vollständigen Pedals, zweier Klaviere und eines vollwertigen Gebläses mit den erforderlichen Ausgleichsbälgen ist dabei immer vorausgesetzt, da es nicht angängig ist, einen niedrigeren Preis zu erzielen, indem man etwas von dem unvollkommen vorsieht, was für das künstlerische Wesen, die Funktion und die Dauerhaftigkeit der Orgel in Betracht kommt.

19. Werden die im vorliegenden Regulativ enthaltenen Grundsätze für Material, Aufbau, innere Einrichtung, Gebläseanlage, Disposition, Pfeifenwerk, Intonation, Schwellkastenbau, Tastatur, Spieltischeinrichtung beim Bau einer Orgel als maßgebend in Betracht gezogen und realisiert, so stellt sich der Preis eines solchen Instruments, mittlere Zinnpreise vorausgesetzt, ungefähr folgendermaßen:

Österreichische Länder:

Eine Orgel	von	unter	30	Stimmen	kommt	auf	etwa	600	Kronen	pro Register zu stehen.
„	„	bis	etwa	40	„	„	„	650	„	
„	„	„	„	50	„	„	„	700	„	

Reichsdeutsche Länder:

Eine Orgel	von	unter	30	Stimmen	kommt	auf	etwa	560	Mark	pro Register zu stehen.
„	„	„	„	40	„	„	„	605	„	
„	„	bis	etwa	50	„	„	„	655	„	

20. Für die Schweiz kommen Preise in Betracht, die ungefähr denen der reichsdeutschen Länder entsprechen.

21. Der Unterschied zwischen den reichsdeutschen und österreichischen Sätzen wird hauptsächlich durch die Verschiedenheit der Holzpreise und der Löhne bedingt.

22. Diese Preise sind nicht als Minimalpreise im gewöhnlichen Sinne des Wortes anzusehen. Sie wollen angeben, was der Besteller pro Register ansetzen muß, wenn er auf ein Instrument reflektiert, bei dessen Bau dasjenige vorgesehen wurde, was notwendige Voraussetzung der Gediegenheit, der Haltbarkeit und der guten Klangwirkung ist.

23. Damit ist gesagt, daß Angebote, die sich merklich unter diesen Preisen bewegen, die Garantien für ein wirklich gediegenes und gutes Orgelwerk notwendig vermissen lassen und danach zu bewerten sind.

Digitized by Google

Mahlers VIII. Symphonie

Seit einem Menschenalter hat die Leipziger musikalische Welt nichts so aufgeregt und in Anspruch genommen, als wie die erste Aufführung dieses Tonwerkes am 1. und 2. März. Rein äußerlich betrachtet hatte Leipzig eine Kraftentwicklung gezeigt, die Großes erwarten ließ. Neben dem an 300 tätige Mitglieder zählenden Riedelverein hatte der Dirigent Dr. Göhler einen zweiten Chor von gleicher Stimmenzahl und Stimmenschönheit zusammengerufen, so daß ein edler Wettstreit angebahnt wurde. Daneben hatten tüchtige Singlehrer der höheren städtischen Knaben- und Mädchenschulen einen Kinderchor geschaffen, der mit seinen 300 Kehlen tapfer und herrlich in den Wettstreit mit eingriff. Die Stärke des Orchesters — eigens zu dieser Aufführung von Dr. Göhler zusammengeschweißt — wollen wir andeuten durch die Bekanntgabe, daß 24 erste und ebensoviele zweite Violinen mit 12 Streichbässen dem gewaltigen Stimmenchore die Wage zu halten suchten. Sieben Solisten beansprucht das Werk. Außerdem wirkten u. a. mit: Orgel, Harmonium, Klavier, tiefe Glocken, Glockenspiel, Celesta, Mandolinen. Getrennt aufgestellt: 4 Trompeten und 3 Posaunen neben 39 Bläsern im Hauptorchester. Diesen gewaltigen Klangkörper leitete, beherrschte, begeisterte, beseelte der eine Mann: Georg Göhler.

Das Werk Gustav Mahlers hat zum Inhalte den Ruf nach Hilfe, nach Erlösung, nach Lebensbejahung. Es ist empfangen aus dem Glauben an die Berufung der Menschheit zu reinen, hohen Daseinszwecken und überirdisch gerichteten Lebenszielen. Der Kirchenhymnus *„Veni Creator Spiritus"* füllt den ersten Teil der Symphonie aus. Ihm schließt sich als zweiter (und letzter) Teil an die Anachoretenszene aus Goethes Faust II. Teil beginnend mit den Worten: „Waldung sie schwankt heran". — Der Hymnus zum Heiligen Geist ist aufgefaßt als der Menschheit Ruf nach Licht, Liebe, Leben. Der zweite Teil gibt uns den Weg zu diesem Höhendasein an: Erfassung der von oben sich neigenden Erbarmung und Mitarbeiten mit ihr zur Erlangung des himmlischen Friedens. Ein wundersames Ineinanderspiel von Erdhaftem und Himmlischem; ein seliges Ineinanderweben von Erdensehnsucht und Himmelsglück. Ein glücklicheres Feld für Kunstbetätigung in der Schönheitswelt der Töne ist schwer denkbar.

Mit ungeheurer Kraft und Stärke faßt diese Musik das Ohr und die Seele des Zuschauers. Die Zuhörer werden zu geistig Mitwirkenden. Dieser gewaltige Mensch Mahler reißt los von dieser Erdenscholle und reißt hinauf in „höhere Sphären", wo den Schauenden eine Welt voll Feuer und Licht, Glanz und Wonne umfängt, so daß er jede Erinnerung an den Knechtsdienst seines Leibes verliert und, versenkt in heil'ges Schauen, seiner reineren Zukunft entgegengetragen sich fühlt und Fausts Wort im reineren Sinne erlebt: „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!"

Die Aufführung unter Georg Göhler war eine Kunsttat an sich. Wir kennen ihn seit der Zeit, wo er im Alter eines angehenden Zwanzigers den Taktstock des Riedelvereins aus den Händen seines großen Vorgängers Hermann Kretzschmar (jetzt in Berlin) empfing. Wir haben erlebt seine Auslegungen der Chormusik eines Händel, Bach, Haydn, Beethoven, Brahms, Liszt, Bruckner. Wir glaubten schon früher aus seinen Taten beweisen zu können, daß er der Tüchtigsten einer unter den Größen des Dirigentpultes sei. Aber seit den beiden Leipziger Festtagen wissen wir, daß Georg Göhler in der Auslegung und Darbietung dieser VIII. Mahler-Symphonie seinesgleichen wohl suchen dürfte. Die entzückten, begeisterten, aus weiter Ferne (aus Hamburg—Wien etc.) herbeigeeilten Zuhörer bereiteten ihm für diese Großtat seines Künstlertums einen Beifallssturm, der sich nicht beschreiben läßt.

Weitere Namen zu nennen fällt uns aus psychologischen Gründen schwer. Der überaus anspruchsvolle Singteil des ersten, des „überersten" Soprans fand in Gertrude Forstel aus Wien eine Darstellerin, die würdig ist, einen der letzten Wünsche Mahlers zu erfüllen, wonach der große Meister ihr ans Herz legte, daß sie — wann immer es angängig sei — diese „Rolle" übernehme.

Bei dieser denkwürdigen Aufführung hatten wir gar nicht mehr den Eindruck, als spräche Mahlers Kunst nur durch das Ohr zu uns. Ein Drama rollte sich vor uns auf, das ohne jedes Gebärdenspiel und ohne sichtliche Erscheinungswelt einen unbeschreiblich eindringlichen, seelentiefen Eindruck hinterließ, der uns lebhaft Goethes Geist heraufbeschwor. Dieser Altmeister hatte zu Lebzeiten nicht zugegeben, daß der „Faust" die Bühne betrat. In dieser Aufführung der Achten von Mahler wehte Geist von seinem Geiste.

Dieses Meer von Ton und Farbe führte den Geist unmittelbar zurück auf Beethovens „Neunte", auf ihren Schlußsatz. Dort rüttelt der Titane an den Ketten seines Schicksals, dort tobt er gegen die Bande des Erdhaften im Menschen. Dort greifen zwei gleichstrebende Gewalten — Beethoven und Schiller — den Hoheitsgedanken der Menschheit auf und singen den staunenden Millionen ein leuchtendes Lied der Freude. — Hier liegt alles einen Ton tiefer, hier strebt alles eine Oktav höher hinauf und hinaus. Hier kommt zum Dunkel-Geahnten das Bewußt-Geschaute, hier gesellt sich zum „Kuß der ganzen Welt" die feurige Umarmung in seliger Freude. Mahler hat mit seiner „Achten" den Schritt getan — von Beethoven getragen — über ihn hinaus. In einem sind sie eins — und das erfüllt uns mit unbeschreiblicher Freude —, sie streben nach Erfassung des Edleren im Menschen. Beide überlassen, als wahre Heroen der Kunst, den Anteil an Erdenruhm der Zukunft. Beiden dankte die Mitwelt wenig; aber beider Kunst war und ist reiner, edler Dienst an der Erhöhung der Würde der Menschheit.

Dr. H. Löbmann

Digitized by Google

Ein Orgelspiel

Von Alexander Dillmann

Über dem Werdenfelser Land lag ein leuchtender Oktoberabend.

Der junge Musikus war, bevor er in sein erstes Engagement an das kleine Stadttheater reiste, noch einmal in die Berge gewandert. Wie verklärt war er den Wald hinaufgestiegen, der von Oberau nach Ettal emporzieht. Tiefatmend hielt er inne und sann in die Flammen der Wälder. Aus purpurnen Buchen und gold'nem Ahorn schlug rings um ihn ein Feuerzauber auf. Brennende Bäume. Bis hoch hinauf in die Berge wogten diese Flammen.

Der Wanderer wußte selber kaum, wie er nach Ettal kam. Zu den braunen, sauberen Häusern, die sich zu Füßen des Klosters und seiner Kirche schmiegen.

Im Dämmer trat er durch das Tor in den Klosterhof und ging zur Kirche, die inmitten der Berge und Matten mit ihrer breiten Kuppel ragt wie ein einsamer Tempel.

Diese Kirche ist ein Gebet. Auf ihren Altären und Ornamenten spielen geflüsterte, goldene Lichter und aus ihren dunklen Chorstühlen murmeln im Echo welterstorbene Bitten. Prunkende Heilige und wundertätige Gnadenbilder stehen im Kreis. Eine kühle Weihe dämpft die königliche Pracht des Raumes.

Das Schönste aber in dieser Kirche ist die Orgel. Sie steht auf dem weißgoldenen Chor, der sich auf schlanken Marmorsäulen in die Kuppel des Tempels schwingt. Weitberühmt ist der Klang dieser Orgel und ihrer Pfeifen, die aus schwerem, altem Silber sind.

Noch trunken von der leuchtenden Herbstpracht draußen war der junge Musikus in das wohlige Dämmer getreten und behutsam, an dem kleinen Opferstock vorbei, zu einem der Gebetstühle gegangen, die vor dem Glasschrein mit den juwelengeschmückten Gebeinen des heiligen Alexander stehen. Dort setzte er sich und gab sich ganz der Stimmung gefangen, die über jeden kommt, der zum ersten Male in die Ettaler Kirche tritt.

* * *

Lange saß er und träumte in den Raum, in dem sich das Hasten der Zeit zu versteinern schien.

Er hatte es kaum bemerkt, daß neben ihm im Dunkel jemand kniete. Ein Mönch des Benediktinerklosters wohl, versunken in Gebet; der einzige Mensch sonst in der Kirche.

Leise wandte sich der Wanderer an ihn und fragte ihn, ob es wohl erlaubt sei, die Orgel anzusehen. Spielen werde man sie in so später Stunde wohl nicht dürfen.

Der stille Beter wandte langsam den Kopf und erhob sich wortlos, während eine Gebärde seines langen, schwarzen Armes bedeutete, zu folgen.

Der Geistliche war indessen doch kein Benediktiner, sondern ein alter Abbé in fremder, altmodischer Tracht. In der Silhouette gegen das Kirchenfenster zeigte er eine hohe, wie zum Herrschen geborene Gestalt, langes, bis tief auf den Nacken herabgestrichenes, glattes Silberhaar und eine kühne, scharfprofilierte Nase.

Der Abbé ging voraus; der junge Musikus folgte ihm. Durch dunkle Gänge schritten sie, an schwarzen Beichtstühlen und an phantastischen Glockenseilen vorbei, über finstere Treppen hinauf zum Chor. Dort war die Orgel schon erleuchtet und ein mildes, goldenes Licht brach durch seine Schnitzungen hinab in die Kirche.

Kaum war der weißhaarige Abbé in den Kreis des Lichtes getreten, da wußte der junge Musiker, wer sein Führer war.

Ein Strahlenglanz, hergebannt vom fernsten Stern, umfloß das Haupt des Alten.

Eine Ewigkeit schien in die Zeit zurückzuschwinden, als sich Franz Liszt an die Orgel setzte und auf das obere der beiden Manuale die Hand legte. Leise erklang in den Flöten der *A*-dur-Dreiklang, und die silbernen Sphären des Lohengrinvorspiels schwebten durch den Raum.

Und alsogleich geschah es, daß aus der Kuppel der Kirche die weiße Taube niedersank, die bisher in der höchsten Höhe das ewige Licht gehalten hatte. Wie ein schmaler Lichtstreifen schwebte sie regungslos mit weitausgebreiteten Flügeln in die Mitte des Raumes, und der Glanz, der von ihr ausging, schien die ganze Kirche mit einem bläulichen, verklärenden Lichte zu übergießen.

Franz Liszt aber hob das Haupt und seine gewaltigen Hände griffen voller in die Tasten. Die Wunderwelt des Parsifal zog herauf. Die Gralschöre seliger Knaben stiegen auf und nieder und ihre Wechselgesänge strömten so kunstvoll in das Echo, daß droben in der hallenden Kuppel eine zweite

Digitized by Google

Orgel lebendig zu werden schien. Dann aber klangen wuchtige Pedalbässe darein und das *Gloria* aus der Graner Messe jubilierte, die Kreuzritterchöre aus der heiligen Elisabeth dröhnten und die Schauer des Inferno aus der Dantesymphonie brausten auf. Überirdische Klänge, gleich Posaunen des Jüngsten Gerichtes, quollen aus den Silberpfeifen, die die Wucht der Töne nicht mehr zu bändigen vermochten. Wie geschwellt vom Übermaß der Töne dehnte und reckte sich die Orgel selbst, wuchs in Wolken verschwimmend in das Ungeheuere, ihre Tasten wurden blaue Sonnen ...

Aus grauem Qualm löste sich ein gedämpfter Chor wesenloser, toter Stimmen: der *chorus mysticus* der Faustsymphonie. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis ...“ Langsam schritt aus den Mauern über Nebel ein Zug von Pilgern, die im Gleichmaß des Taktes feierlich Chor und Orgel umstellten. Und wie sich ihr Sang ins Riesenhafte hob und die Orgelklänge unter den Händen Franz Liszts in ungemessene Räume der Seligkeit führten, traten in der Kuppel oben alle Heiligen und Helden, die dorten rundum kunstvoll gemalt waren, aus dem Bild. In himmlischem Glanz wallten sie durch den Raum zum Chor, zur Orgel, wo Franz Liszt, den stolzen Kopf hoch zurück, aus dem vollen Werk die Schlußakkorde türmte ...

* * *

Längst war der junge Musikus auf dem Chor in die Knie gesunken. Andachtsvoll, in brünstigem Gebet, hatte er den Klängen gelauscht, die aus einer anderen Welt kamen und deren Weisen doch so vertraut sprachen.

Franz Liszt hatte geendet. Aus seinem Glanz trat er auf den bebenden Jungen zu, der ihm, kaum seiner mächtig, in überströmender Dankbarkeit die Hände küßte.

„Mein Sohn,“ sprach er, „Franz Liszt hat gern für dich gespielt. Geh hinaus ins Leben und diene der Kunst, wie ich ihr gedient habe. Glaube eins und halte daran fest in allen Tagen: Wahre Kunst ist Gebet.“

Der Meister wandte sich zum Gehen, als er sich noch einmal mit einem feinen Lächeln umsah. Mit dem eigentümlichen Lisztschen Lächeln, das so viele schöne, geistvolle Frauen kannten, die seine Freundschaft genossen hatten.

Er besann sich ein wenig und sagte dann: „Noch eins, mein Sohn. Ich habe so manches gelesen, was zu meinem hundertsten Geburtstag geredet und geschrieben worden ist. Sehr schön — aber glaub mir eins: Ich war kein Virtuose; ich war ein Künstler.“

* * *

Drunten im Gebetstuhl erwachte der junge Musiker. Er mußte fest geschlafen haben. Denn es war schon dunkel, als er aus der Kirche trat, und der Abendstern stand über dem Wald schon hoch am Himmel.

Am Ölberg

Über die schlummernde Erde schreitet Nacht.
Nur der Einzige wacht.
Seine Seele stöhnt nach Licht.
Finster bleibt des Himmels Angesicht.
Wie von bangen Träumen,
Wie ein Weinen rauscht es in den Bäumen.

Über den einsamen Kämpfer, der da wacht,
Schreitet schauernde Nacht.
In der ungeheuren Not
Feuchtet sich sein Antlitz blutigrot.
Durch der Lüfte Schweigen
Göttlich-wehe Seufzer aufwärts steigen.

Innsbruck

J. Chr. Weber

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Gesangspädagogisches. Das Preußische Unterrichtsministerium macht höchst beachtenswerte Anstrengungen, um dem Singelende unter Lehrerschaft und Schülerschar mit Macht und Nachdruck das verdiente Ende zu bereiten.

Am 5. und 6. Januar 1912 fand die III. staatliche Gesanglehrerprüfung in **Berlin** statt. Den Vorsitz führte Geheimrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar. Wie ernst die Herren der Kommission zum Segen der Kunst ihres Amtes walteten, ergibt die Tatsache, daß von den elf Herren und fünf Damen bestanden hatten vier Herren und eine Dame (in allen Fächern). Drei Herren und drei Damen bestanden teilweise, müssen sich aber einer Nachprüfung unterziehen. Vier Herren und eine Dame bestanden nicht. Außer diesen unterzogen sich sieben Herren einer Nachprüfung, von denen nur drei bestanden. Wieviel Vorarbeit mußte von den Bewerbern geleistet werden, die sonst in dem Maße nicht geschafft worden wäre.

Eine weitere Einrichtung sorgt für praktische Anwendung des Gelernten: Gesangs-Inspektoren bereisen im Auftrage der Kgl. Regierung die einzelnen Provinzen. Unter diesen Vertrauensmännern befinden sich auch zwei hochangesehene Cäcilianer: Herr Prof. Karl Thiel, Lehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik in Berlin und der Kgl. Musikdirektor August Wiltberger, Musiklehrer am Lehrerseminar in Brühl b. Köln. Natürlich sucht man diese sachverständige Mitarbeit — als solche ist das Wesen dieser Stellung aufzufassen — von sich zu weisen und man beklagt sich über das Übermaß von Fachaufsicht.

Wenn die Verhältnisse nicht oft gar so traurige wären, wäre wohl diese Einrichtung unterblieben. Wer ernst weiterstrebt, wird für diese Hilfe nur dankbar sein. Wir erwarten von der wohlunterrichteten Beaufsichtigung und künstlerischen Nachhilfe nur Gutes. Die Pflichtauffassung all dieser Herren bürgt dafür, daß ihnen zu helfen mehr Freude machen wird, als tadelnd zu entmutigen.

Die Aufgabe der methodischen Klausurarbeit lautete: „Treff- und rhythmische Übungen und ihre Anwendung im zweiten Vierteljahr der Sexta oder der siebenten Klasse in der Höheren Mädchenschule".

In der Komposition: a) Gegeben eine Melodie mit beziffertem Baß; danach war die Begleitung (für Klavier?) zu einem Sololiede zu liefern. Dasselbe für gemischten Chor umzuarbeiten.

b) Eine Motette zu: „Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Gutes getan."

c) Eine Fuge über das Thema

In der Chorleitungsprüfung wurden Partituren zu Motetten von Heinrich Schütz vorgelegt.

Wir vermissen in den theoretischen Themen spezielle gesangstechnische Fragen. Jedenfalls wurden diese in der praktischen Lehrprobe genügend betont. L.

In **Rom** findet vom 15.—18. April die Generalversammlung des Italienischen Cäcilienvereins statt verbunden mit einer Huldigung an Papst Pius X., als den erhabenen Restaurator des gregorianischen Gesanges. Der Generalpräses des Italienischen C.-V. und Direktor der Römischen Kirchenmusikschule, der um die *Musica sacra* in Italien hochverdiente P. Angelo De Santi lädt die deutschen Gesinnungsgenossen aufs freundlichste zur Teilnahme ein. Anmeldungen sind zu richten an das Lokalkomitee: *Roma, Via della Scrofa 70.* — Der Redakteur der *Musica sacra,* der bereits die Karwoche in Rom feiert, wird der an ihm ergangenen herzlichen Einladung zur obigen Generalversammlung gerne Folge leisten und den Lesern der *Musica sacra* über den Verlauf der Feste seinerzeit Bericht erstatten.

Professor Eberhard Schwickerath in **Aachen** wurde zum Leiter der Akademie der Tonkunst in **München** berufen an Stelle von Felix Mottl.

Hans Pfitzner — uns besonders hochgeschätzt als Komponist des tiefernsten, innerlichen Musikdramas „Der arme Heinrich" — wurde in **Rom** gelegentlich eines Orchesterkonzertes als Dirigent und Komponist gefeiert. Also scheint „reingestimmte" Musik in der heutigen Welt doch noch etwas zu gelten.

Am 21. März erlebte in **Nürnberg** durch den dortigen Lehrergesangverein unter der Leitung des Kgl. Musikdirektors Karl Hirsch Beethovens *Missa solemnis* eine treffliche Wiedergabe und am 27. März wird die gleiche Stadt als Seitenstück Joh. Seb. Bachs Hohe Messe zur Aufführung bringen. **München** bot, wie alljährlich, des Meisters Matthäus-Passion.

In **Nürnberg** findet vom 27.—31. Juli das VIII. Deutsche Sängerbundfest statt (Jubelfest zur Feier des 50jährigen Bestehens). Bis jetzt sind 33600 Sänger fest angemeldet.

In **Feldkirch** starb am 15. März Herr Pfarrorganist Wunibald Briem, Ehrenmitglied des Vorarlberger Cäcilienvereins im 71. Lebensjahre. Wir werden in der nächsten Nummer des reichverdienten Mannes ausführlicher gedenken.

Digitized by Google

Von der Regensburger Kirchenmusikschule. Folgende Herren Eleven wurden in letzter Zeit als Chordirektoren, bezw. Organisten, angestellt: Herr Jos. Fischer in Kloster Ettal, Herr H. Rauch in Geisenfeld (Oberbayern), Herr Chr. Kagerer (zugleich als städtischer Musikmeister) in Füssen am Lech, Herr E. Zunhammer, Schloß des Fürsten Löwenstein in Kleinheubach bei Miltenberg am Main. Damit haben sämtliche 20 Absolventen des 38. Kursus 1911 Anstellung erhalten.

Nachstehend folgt das Karwochenprogramm des Regensburger Domchors. Herr Domkapellmeister Engelhart will diese Bekanntgabe zugleich als Antwort auf schriftliche Anfragen betrachtet wissen, ebenso als Mitteilung an diejenigen, welche ihre Ankunft zu den Aufführungen bereits angemeldet haben.

Programm des Regensburger Domchors für die Karwoche 1912

Palmsonntag, den 31. März. Um 8 1/2 Uhr Palmweihe: Gesänge bei der Weihe, Austeilung der Palmen und bei der Prozession, 4st. von Haller und Mitterer. Beim Hochamt: *Kyrie* choraliter. Graduale, 4st. von Witt. Traktus choraliter. Passion, 4st. von Suriano. *Credo* choraliter. Offertorium, 5st. von Palestrina. *Sanctus, Benedictus* und *Agnus* aus der Messe im 8. Kirchenton, 5st. von Croce.

Montag, den 1. April. Um 8 Uhr: *Missa IX*, 4st. von Haller. Offertorium: *Eripe me*, 4st. von Auer.

Dienstag, den 2. April. Um 8 Uhr: *Kyrie* choraliter, *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* aus der Messe *Sine nomine II*, 4st. von Palestrina. Passion, 4st. von Suriano. Offertorium: *Custodi me*, 4st. von Orlando di Lasso.

Mittwoch, den 3. April. Um 8 Uhr: *Missa Laudate Dominum*, 4st. von Orlando. Passion, 4st. von Suriano. Offertorium: *Domine exaudi*, 4st. von Orlando. Nachmittags 1/2 4 Uhr Matutin: *Incipit Lamentatio*, 8st. von Palestrina. Responsorien 1—6 von Ingegneri, 7—9 von Haller *Benedictus*, 5st. von Palestrina. *Christus factus est*, 4st. von Anerio.

Gründonnerstag, den 4. April. Um 8 Uhr Pontifikalamt: *Ecce sacerdos*, 5st. von Griesbacher. Messe *Trahe me*, 5st. von Vittoria. Graduale: *Christus factus est*, 4st. von Anerio. Offertorium: *Dextera Domini*, 5st. von Palestrina. *Ad Communionem Cleri: Coenantibus illis*, 6st. von Haller. *Pange lingua*, 5st. von Renner jun. Antiphon zur Fußwaschung, 4st. von Mettenleiter. Nachmittags 1/2 4 Uhr Matutin: I. *Lectio*, 4—5st. von Vittoria. 1.—9. Responsorium, 4st. von Mitterer. *Benedictus*, 4st. von Vittoria. *Christus factus est*, 4st. von Vittoria. Am Ölberg (Domgarten): *In monte Oliveti*, 6st. von Orlando.

Karfreitag, den 5. April. Anfang der Zeremonien um 8 Uhr. Passion, 4st. von Suriano, Improperien, 2chörig von Palestrina. Bei der ersten Prozession: *Vexilla regis*, 4st. von Mitterer. Auf der Epistelseite: *O Crux ave*, 6st. von Orlando. Bei der zweiten Prozession: *Jesu dulcis amor*, 4st. von Haller. *Tenebrae factae sunt*, 4st. von Haller. Nachmittags 1/2 4 Uhr Matutin: *Lectio III*, 6st. von Palestrina. Responsorien, 1—6 von Haller, 7—9 von Ingegneri. *Benedictus*, 4st. von Handl. *Christus factus est*, 4st. von Handl.

Karsamstag, den 6. April. Um 7 Uhr: Weihe des Feuers, der Osterkerze und des Taufwassers (choraliter). Um 9 Uhr *ad Missam: Kyrie* choraliter. Das übrige aus der Messe *Missa Pontificalis*, 3st. mit Orgel von Perosi. Graduale, 4st. von Mitterer. Psalm *Laudate*, 5st. von Viadana. *Magnificat*, 5st. von Mitterer. Abends 6 Uhr Auferstehungsfeier: Zwei Responsorien, 4st. mit Orgel von Mitterer. *Te Deum* choraliter und 4st. von Bernabei. *Haec dies*, 4st. von Mitterer. *Benedictus*, 5st. von Vittoria. Zur Auferstehung: Motett *Surrexit pastor bonus*, 5st. von Haller. *Aurora coelum purpurat*, 4st. mit Blechbegleitung von Mitterer. *Tantum ergo*, 4st. mit Blechbegleitung von Griesbacher.

Ostersonntag, den 7. April. Um 8 Uhr: *Veni Creator*, 6st. von Renner jun. Um 9 Uhr Pontifikalamt: *Ecce Sacerdos*, 6st. von Thielen. *Missa Papae Marcelli*, 6st. von Palestrina. Graduale, 4st. von Haller. Sequenz, 4st. von Haller. Offertorium: *Terra tremuit*, 5st. von Palestrina. Nachmittags 3 Uhr Vesper. Psalmen von Viadana und anderen alten Meistern.

Ostermontag, den 8. April. Um 8 Uhr: *Veni Creator*, 4st. von Griesbacher. Um 9 Uhr Hochamt: Messe *Stella maris*, 4st. mit Orgel von Griesbacher. Graduale, 4st. von Haller. Sequenz, 4st. von Haller. Offertorium: *Angelus Domini*, 5st. von Palestrina. Nachmittags 1/2 3 Uhr: Vesper mit vierstimmigen Falsibordoni von Mitterer.

(Eventuelle Änderungen vorbehalten.)

F. X. Engelhart, Domkapellmeister

Digitized by Google

Besprechungen

Bücher und Schriften

Erlemann, Gustav. Die Einheit im katholischen deutschen Kirchenliede. I. Band: Advent—Weihnachten. **Trier, Bantus-Verlag.** Preis 4 ℳ.

Der Verfasser, Direktor der Kirchenmusikschule Trier, gibt auf Grund von Handschriften und gedruckten Quellen eine kritische Würdigung der Lieder der heutigen Diözesangebetbücher von Deutschland, Luxemburg, Österreich und der Schweiz, sowie des Militärgesangbuches Berlin; er hält eine zu erstrebende Einheit im katholischen deutschen Kirchenlied durchaus für möglich, wenn ein Mann die Sache in die Hand nimmt, sie im Einverständnisse mit dem H. H. Episkopate durchführt, und wenn dem Korpus des zukünftigen Einheitsgesangbuches die für die einzelnen Diözesen unentbehrlichen eigenen Lieder in einem Anhang, einer Art *Proprium*, beigegeben werden. Es besteht kein Zweifel, daß die Arbeit des Verfassers in dem gegenwärtigen Augenblick, wo die Wissenschaftliche Kommission des Cäcilienvereins daran ist, ein Einheitsliederbuch von einstweilen zirka 25 Liedern zu schaffen, äußerst willkommen gelten darf, zumal der Verfasser sich nicht damit begnügt in der Einleitung „Grundsätze als Richtschnur bei der Auswahl der Lieder für ein Einheitsbuch" aufzustellen, sondern in jedem einzelnen Fall das Resultat seiner kritischen Prüfung in der Entscheidung für eine bestimmte Leseart formuliert. Ob freilich dieses Resultat nun immer unanfechtbar sein wird oder ob vielleicht doch eine andere Fassung den Vorzug verdient, dürfte eine weitere Frage sein, an deren Entscheidung Geschichte, Ästhetik und Praxis gleichen Anteil haben. Daß das Arbeitspensum für den Verfasser ein ausgedehntes war, davon kann schon ein Blick in das Buch mit seinen zahlreichen Varianten überzeugen; mögen die weiteren Teile, die erst ein abschließendes Urteil ermöglichen, bald nachfolgen; unser geschätzter Mitarbeiter Dr. H. Löbmann hat für diesen Fall in *Musica sacra* 1911 (S. 236 Anm.) bereits einen seiner interessanten Beiträge über die Frage in Aussicht gestellt.

Mitterer, Ign. Praktischer Leitfaden für den Unterricht im Römischen Choralgesang vornehmlich zum Gebrauche in kirchlichen Seminarien und zum Selbstunterricht. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).**

Die vorliegende zweite Auflage ist eine Umarbeitung des im Jahre 1896 unter dem gleichen Titel und im gleichen Verlage erschienenen Büchleins nach den Grundsätzen der *Editio Vaticana*. Wie das Vorwort besagt, folgt der Verfasser in der Anordnung des Lehrstoffes dem Grundsatz: „Vom Leichten zum Schwierigen" und nimmt „von der Theorie des Chorals nur das auf, was für die Praxis von Wichtigkeit ist", dagegen reiht er seinem Büchlein möglichst viel Übungsstoff ein. Dieses Prinzip hat der Verfasser in konsequenter Weise zur Anwendung gebracht und sich darin als den reicherfahrenen und zielsicheren Pädagogen mit dem praktischen Blick erwiesen, als den wir ihn bereits aus seiner „Chorsingschule" kennen. Und in diesem systematisch methodischen Aufbau scheint mir auch der Hauptvorzug des Buches zu liegen, wodurch es manche unpraktisch angelegte Choralschule in den Schatten stellt. Dagegen werden wohl nicht alle mit den Anschauungen des Verfassers übereinstimmen, die er über die verflossene *Editio Medicaea* vertritt. So z. B. schreibt er S. 164: „Blieben darin die alten Melodien auch nicht intakt, so muß doch anerkannt werden, daß die Kürzungen und Änderungen in der Textlegung mit vielem künstlerischem Takte und mit großer Pietät in Schonung melodischer Schönheiten vorgenommen worden sind, was besonders von den Melodien des *Proprium de Tempore* gilt. Daß das Latein darin nicht behandelt ist wie in den alten Kodizes, kann wohl nur einen Tadel — relativer Natur begründen." Und S. 113: „Leichter war die Beobachtung eines freien oratorischen Rhythmus bei der Leseart der *Medicaea* als nun bei der Vatikana ... Und wenn wir dabei (beim Vortrag der Vatikana) das Latein behandeln, wie wir Deutsche in unseren Schulen es gelernt haben — wer könnte uns das verübeln?" u. ä. Wir wissen bei dem Meister der Polyphonie diese Anschauungen wohl zu würdigen; vielleicht wären sie aber in einem Lehrbuch der *Editio Vaticana* besser unterblieben. Das könnte in einer Neuauflage, die wir dem Buch recht bald von ganzem Herzen wünschen, wohl leicht geschehen.

Breitkopf & Härtels ‚Musikbücher':

Vivell, P. Coelestin. Vom Musiktraktat Gregors des Großen. Preis 4 ℳ.

Prof. Gastoué-Paris sprach auf dem Choralkongreß in Straßburg (1905) von einem Musiktraktat, der nach dem Zeugnis Guidos von Arezzo Papst Gregor den Großen zum Verfasser habe, bis jetzt aber noch nicht aufgefunden ist. Vivell sucht nun in der vorliegenden Schrift im dritten Kapitel diesen Traktat so zu charakterisieren, daß er von Musikforschern, Bibliotheken usw. unter den noch vorhandenen Handschriftenbeständen genau agnosziert werden könnte; besonders das zweite und dritte Kapitel beschäftigen sich eingehend mit seinem Inhalt und den Erkennungszeichen.

Es ist einleuchtend, daß ein solches Problem die innigste Vertrautheit mit der theoretischen Literatur des ganzen Mittelalters fordert und diese besitzt Vivell, der gelehrte Verfasser der *„Initia Tractatuum Musices"* wohl in hervorragendem Maße; eine andere Frage ist allerdings die, ob das Zeugnis der von Vivell angerufenen Schriftsteller — sei es inhaltlich, sei es zeitlich — wissenschaftlich hinreichend fundiert ist.

Digitized by Google

Über diese Beweiskraft sind nun von autoritativer Seite in Zeitschriften (vgl. das Referat Prof. Wagners in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1912, 5) und schriftlich dem Verfasser gewichtige Bedenken übermittelt worden, die Vivell im Februarheft der Gregorianischen Rundschau 1912 zu zerstreuen sucht. Der Fortgang der Diskussion wird zeigen, auf welcher Seite die größere Wahrscheinlichkeit steht.

Klauwell, Dr. Otto. Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Preis 6 ℳ.

In vier umfangreichen Kapiteln führt uns der Verfasser von den schüchternen Anfängen der Programmmusik, der Tonmalerei in den Gesangskompositionen des Mittelalters herauf zur klassischen Musikblüte, dann zur festeren Begründung des programmusikalischen Kunstwerks unter dem Einfluß der Romantik (Berlioz, Liszt und seine Zeitgenossen) und endlich zu dem Gipfelpunkt ihrer Entwicklung, Richard Strauß; bei jedem Kapitel zahlreiche Notenbeispiele als Illustrations- oder Beweismaterial anführend. Im Schlußkapitel erfahren wir ausführlich von der Beteiligung des Auslandes an den modernen programmusikalischen Bestrebungen und lernen auch noch die jüngsten deutschen Vertreter dieser Musikgattung kennen (Volbach, Schillings, Klose, Weingartner, Hausegger usw.). Aus dieser Übersicht ergibt sich schon, daß der Verfasser einen umfangreichen Stoff zu verarbeiten hatte, und daß er es in so trefflicher Weise getan, sichert ihm die Anerkennung der weitesten musikalischen Kreise, welche in seinem Werke nunmehr einen verlässigen Führer und ästhetischen Berater auf dem Gebiete der Programmusik besitzen.

Handbücher der Musiklehre. Herausgegeben von Xaver Scharwenka. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

VIII. Bd.: Leichtentritt, Hugo. Musikalische Formenlehre. Preis 6 ℳ.

Tagtäglich zieht die Musik ihre Anhänger und Jünger in ihren Bannkreis; mit Dank und Freude nehmen sie die musikalischen Gaben auf, aber vielleicht nur die wenigsten können sich Rechenschaft geben über die Form, in welcher ihnen dieselben geboten werden. Der Verfasser, gestützt auf reiche historische und musikpädagogische Kenntnisse, behandelt im vorliegenden Werke in neun Kapiteln das ganze Gebiet der instrumentalen und vokalen Formen (das Lied, seine Anwendung auf Tanz und Marsch, die kontrapunktischen Formen, Präludium, Fuge, Suite, Sonate, Ouvertüre, Symphonie usw.) mit einer Klarheit und Ausführlichkeit, die dem Leser eine richtige Vorstellung von diesen Musikgattungen geben muß, zumal eine reiche Anzahl von Musikbeispielen die Darlegungen unterstützt. Nicht einverstanden erklären kann ich mich dagegen mit den Ausführungen des Verfassers im achten Kapitel, das die Formen der Kirchenmusik enthält (mit Ausnahme des Abschnittes über die Motette, auf welchem Gebiete ja der Berliner Gelehrte durch sein grundlegendes Werk „Geschichte der Motette", Leipzig 1905, als Autorität auftritt). Was Dr. Leichtentritt in diesem achten Kapitel sagt, klingt in den Ohren eines katholischen Kirchenmusikers so unbefriedigend und sticht von dem übrigen fachmännischen Inhalt des Buches so stark ab, daß dieses Kapitel einer Neubearbeitung gar sehr bedarf. In diesem Falle möge sich aber der verehrte Verfasser nicht an Prof. Riemann wenden (vgl. S. 192 über die Hymnen), sondern an eine Fachautorität auf diesem Gebiete, z. B. an Prof. Wagner. Auf diese Weise besteht dann die Aussicht, daß „Handbücher" von der Vortrefflichkeit des vorliegenden auch in Dingen der katholischen Kirchenmusik eine fachgemäße und unangreifbare Theorie zur Darstellung bringen und so eventuell auch in kirchenmusikalischen Anstalten zur Einführung kommen können.

IX. Band. Wetzel Hermann. Elementartheorie der Musik. Einführung in die Theorie der Melodik, Harmonik, Rhythmik und der musikalischen Formen und Vortragslehre. Preis ungeb. 4 ℳ.

Dieser IX. Band der Sammlung berührt sich in einigen Kapiteln mit dem Inhalt des obigen VIII. Bandes; er darf als ein modernes, auf den neuesten Forschungen fußendes Werk gelten, besonders auf dem Gebiete der Rhythmik und der Theorie des Tonraumes. Ob der Verfasser sich manchmal nicht zu sehr ins Detail verliert, muß eine praktische Erprobung des wertvollen Lehrbuches ergeben.

Schreyer Johannes. Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition. Schlüssel zu den Aufgaben des Buches. 2 ℳ 50 ₰. **Leipzig, Karl Merseburger.** Preis ungeb. 5 ℳ.

Schreyers Buch ist in seiner Anlage ein von den landläufigen Harmonielehren ganz verschiedenes Werk; es betrachtet als seine wichtigste Aufgabe: Die Einführung in das Verständnis der Meisterwerke und stellt deshalb die Analyse in den Mittelpunkt der Elementar-Kompositionslehre. Es besteht kein Zweifel, daß der Verfasser in der Lösung seiner Aufgabe eine glückliche Hand hatte und daß sein scharfer, kritischer Sinn mit manchem alten Ballast endgültig aufgeräumt hat. Der „Schlüssel" zu den Aufgaben bildet eine willkommene Ergänzung des empfehlenswerten Buches.

Schmitz, Dr. Eugen. Harmonielehre als Theorie, Ästhetik und Geschichte der musikalischen Harmonik (Sammlung Kösel, 49. Bändchen). **Kempten und München, Jos. Kösel.** Preis 1 ℳ.

Schon der weitausladende Titel verrät, daß der als Musikgelehrter wohlbekannte Autor auf ähnlichen Pfaden schreitet, wie der eben besprochene Schreyer. Nicht Vermittlung rein technischer Gewandtheit im harmonischen Tonsatz ist in erster Linie das Ziel des Büchleins, sondern „eine allgemeine, möglichst alle Gesichtspunkte, auch die ästhetischen und historischen, berücksichtigende Einführung in das Gebiet der musikalischen Harmonik". Daß sich dabei mitunter ganz neue und überraschende Ausblicke ergeben,

Digitized by Google

selbst wenn Riemanns Studien zur Basis dienen, verdankt das Büchlein dem musikalischen Scharfblick und der reichen Literaturkenntnis des Münchener Privatdozenten; auch in Fällen, wo man anderer Ansicht sein wird, findet Schmitz solide Gründe für seine Anschauung. Die Sammlung „Kösel" darf auf dieses Bändchen sicherlich stolz sein, muß aber zum Dank dafür bei der zweiten Auflage für besseren Druck, namentlich in den Notenbeispielen, sorgen.

Koch, Markus. Abriß der Instrumentenkunde (Sammlung Kösel, 51./52. Bändchen). **Kempten und München, Jos. Kösel.** Preis 2 ℳ.

Das Büchlein ist zwar keine selbständige Arbeit, faßt aber als ein gediegenes Sammelwerk alles zusammen, was man von einer Instrumentenkunde billigerweise verlangen kann; die Anwendung der Instrumentenkunde, die eigentliche Instrumentations- oder Orchestrationslehre, schließt der Verfasser von der Behandlung aus. Der zuverlässige Inhalt und die übersichtliche, praktische Anlage — besonders auch die 44 Tafeln mit Abbildungen von Instrumenten — machen das Buch für Musikschüler, Dirigenten, Lehrer, Musikliebhaber usw. sehr empfehlenswert.

Jockisch, Reinhold. Violine und Violinspiel. Zweite Auflage. Mit 19 Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen. **Leipzig, J. J. Weber.** Preis 2 ℳ 50 ₰.

Das in zweiter Auflage vorliegende Bändchen der Sammlung von „Webers Illustrierten Handbüchern" unterrichtet zunächst über alles, was für die Beschaffenheit der Violine von Wichtigkeit ist. Es gibt einen Überblick über den Ursprung der Violine und die italienischen Geigenmacherschulen sowie über die Geschichte des Geigenbaues in Deutschland, den Niederlanden, Frankreich und England, bespricht die einzelnen Teile der Geige und des Bogens und das Material zu denselben und erteilt Ratschläge beim Ankauf und zur Pflege des Instrumentes. Im zweiten Hauptteile wird die gesamte Technik des Violinspiels behandelt. Die übersichtliche Zusammenstellung aller, den Lehren unserer großen Meister entnommenen Regeln, die durch die Ergebnisse der Beobachtungen und Erfahrungen des Verfassers ergänzt sind, wird namentlich dem jungen Violinisten von Beruf willkommen sein. Das praktische Werkchen bildet eine lebensvolle Ergänzung jeder Violinschule.

Schering, Dr. A., Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören. 160 Seiten. (Wissenschaft und Bildung Bd. 85.) **Leipzig, Quelle & Meyer.** Preis 1 ℳ 25 ₰.

Was der gelehrte Verfasser hier seinen Lesern bietet, ist gewissermaßen eine Naturgeschichte des musikalischen Kunstwerkes, ein knapper, aber doch vollständiger Überblick über das Wesen und die Wirkungen der wichtigsten musikalischen Ausdrucksmittel. Mit einem ungemein sicheren pädagogischen Takte werden wir von Abschnitt zu Abschnitt immer tiefer in das Verständnis der Musik eingeführt. Die Einleitung orientiert über die Voraussetzungen, Grundlagen und Ziele der musikalischen Bildung, der erste Abschnitt — an der Hand einer Fülle charakteristischer Beispiele — über die musikalischen Elementarformen und ihre Wirkung, während sich ein zweiter mit den zusammengesetzten Formen befaßt und in das Schaffen des Musikers einführt. Der zweite Teil des Buches bietet eine Reihe ästhetisch fein empfundener Analysen musikalischer Meisterwerke und so gewissermaßen die Anwendung der Theorie auf die Praxis. So ist denn das Büchlein eine Vademecum im besten Sinne für jeden Musikfreund, zugleich aber auch ein wertvoller Beitrag zur praktischen Musikästhetik.

Niemann, Walter. Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts. **Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.**

Die *Musica sacra* 1911, 8/9 brachte zwei Aufsätze „Die Internationale Musikgesellschaft" und „Die Wissenschaftliche Kommission des Allgemeinen Cäcilienvereins", in denen einem intensiven Zusammenarbeiten der Künstler- und Gelehrtenkreise das Wort geredet wurde. Den gleichen Gedanken spricht Dr. Niemann — der durch gediegene Publikationen („Die Musik Skandinaviens" [1906], „Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister" [1907] usw.) bereits wohl bekannt ist — in dieser Schrift aus und versucht die ganze musikalische Renaissancebewegung in den Rahmen der allgemeinen Kultur- und Kunstgeschichte einzuspannen. Dieser Versuch gelingt ihm auf dem Gebiete der weltlichen Musik in trefflicher Weise und jedes Kapitel zeigt seine ausgebreitete Kenntnis der Zeitströmungen der einzelnen Künste. Anders auf dem Gebiete der kirchlichen Musik, wo Proske wohl die verdienstvollste Renaissance inauguriert hatte. Zwar spricht der Verfasser von dieser Epoche, ohne aber ihre Bedeutung vollends zu würdigen und auszuschöpfen; wie wenig er zudem die kirchenmusikalische Bewegung der Gegenwart kennt, zeigt z. B. der Umstand, daß er (S. 33) das Kirchenmusikalische Jahrbuch das „Zentralorgan der katholischen Cäcilianer" nennt, ganz abgesehen von der Kleinigkeit, daß er von allen anderen musikwissenschaftlichen Publikationen die jeweilige Redaktion richtig anzugeben weiß, nur bei den kirchenmusikalischen nicht. Ich glaube nicht unbescheiden zu sein mit der Forderung, daß man sich in nichtkatholischen Künstler- und Gelehrtenkreisen doch endlich einmal daran gewöhnen möge, die Zeit und Literatur, über die man schreibt, gründlich zu studieren; ein so großartiges Gebäude wie die *Musica sacra* der katholischen Kirche und eine so blühende Institution wie der Allgemeine Deutsche Cäcilienverein mit seinen Zwecken und Zielen lassen sich für die Zukunft nicht mehr ignorieren.

Storck, Dr. Karl. Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens. 2. Auflage. **Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.**

Von welcher Seite aus immer Storck das musikalische Leben anfaßt, er versteht es interessant zu gestalten. In den vorliegenden Aufsätzen — die teilweise gute Bekannte vom „Türmer" her sind — ver-

Digitized by Google

sucht der Verfasser „zunächst die Bedeutung der Musik als Kulturmacht darzustellen, danach die Schäden zu kennzeichnen, die diesen Besitz untergraben, und endlich auch nach den Mitteln zu suchen, das Gute zu erhalten und nach Kräften zu mehren"; so folgen denn: „Die Musik als Grundkraft deutscher Kunstkultur, der Niedergang des Volksliedes, Militärmusik, Musik und Höhere Schule, Konzerte in kleinen Orten, Das musikalische Haus, Vom Elend im Musikunterricht, Gegen die musikalische Schundliteratur, Die Unwirksamkeit der modernen Musik usw." Auf den Kirchenmusiker hat der sonst auf diesem Gebiet nicht unerfahrene Verfasser (vergl. seine „Geschichte der Musik") leider ganz vergessen.

Prod'homme et Dandelot. Gounod. 2 Bände. **Paris, Ch. Delagrave.** Preis 3 Fr. 50 Cent.

Gounods Namen hat seine Oper „Faust" — deren 1500. Aufführung vor nicht allzulanger Zeit Paris veranstaltete — berühmt und für die Operngeschichte unvergänglich gemacht. Daß aber der berühmte Franzose auch ein fruchtbarer Kirchenkomponist war, wissen wohl nur die wenigsten und doch hat er mit Einschluß der Requiem über ein Viertelhundert Messen in die Welt geschickt, ganz zu schweigen von der großen Anzahl seiner Motetten, lateinischer Gesänge usw.; schade, daß von diesen vielen Kompositionen für die Liturgie so wenig Verwendung finden kann. Immerhin aber ist der Meister eine äußerst interessante Persönlichkeit — gleich Liszt wollte auch er nach längerem Studium der Theologie Priester werden —, und wir hoffen, in nicht allzuferner Zeit über seine kirchenmusikalischen Werke Ausführlicheres berichten zu können. Die beiden Verfasser, von denen besonders Prod'homme bereits einen bekannten Namen in der französischen und auch deutschen Schriftstellerwelt besitzt, haben mit Fleiß und Genauigkeit reiches bio- und bibliographisches Material über Gounod zusammengetragen und verarbeitet, und vielleicht darf ihr Werk in Zukunft als die Gounod-Biographie gelten. Die aktuellen Illustrationen und nicht minder die Verzeichnisse über Gounods Werke, Literatur usw. werden den Lesern willkommene Beigabe sein. Vielleicht findet sich bald ein deutscher Übersetzer; allerdings würden wir dann von einer solchen Ausgabe manche Modifikation und auch eine bessere Ausstattung erwarten.

Biehle, Johannes. Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis 1 ℳ 20 ₰.

Mit Vergnügen erinnere ich mich noch des interessanten Vortrages, den Kirchenmusikdirektor Biehle in Bautzen auf dem IV. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in London 1911 über die „Theorie des Kirchenbaues" hielt und hiebei die Ergebnisse der vorliegenden, sorgfältigen Arbeit zur Verwendung brachte. Die Schrift — mit drei Abbildungen und zwei Tafeln illustriert — ist ein Sonderabdruck aus den Sammelbänden der I. M. G. (XIII. Jahrgang, Heft 1); S. 37 findet sich das Resultat der Untersuchungen des Physikalischen Institutes der Technischen Hochschule Dresden: „Als Schlußergebnis dürfte das Unzulängliche der pneumatischen Traktur nun außer Zweifel gestellt sein. Der Orgelbau wird sich vorwiegend dem elektropneumatischen Systeme zuwenden müssen, um gleichzeitig dem Spieltische die ihm zukommende freie Stellung zu verschaffen."

Rübsam, F. Die Glocken des Domes zu Fulda.

Der Domorganist von Fulda gibt hier einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Glockenkunde.

Hutschenruyter. Das Beethovenhaus. Abbildungen nach Entwürfen von H. P. Berlage. **Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.** Preis 2 ℳ.

Wir lernen die Pläne und die Beschreibung eines Baues kennen, der in der holländischen Dünenlandschaft sich erheben und so inmitten eines ruhigen und stimmungsvollen Milieus der musikalischen Welt als ein idealer Kunsttempel zum Vorbild sein soll.

Gastoué Amédée. 1. *Ordinaire des Saluts.* 2. *Les Messes royales de Henry du Mont.* **Paris, Société d'éditions du chant gregorien, rue Bonaparte 74.**

Der unermüdliche Forscher auf dem Gebiete des gregorianischen Gesanges, der Pariser Professor Gastoué, bietet hier zwei Publikationen, welche das Interesse aller Choralfreunde beanspruchen dürften. Das *Ordinarium Salutationum* enthält 88 Choralgesänge *in hon. Ss. Sacramenti, Ss. Nominis Jesu, Ss. Cordis Jesu, B. Mariae Virginis,* Litaneien etc. und wendet sich als ein *„livre populaire"* an die weitesten Kreise. Bei jeder Nummer ist — soweit es möglich war — Ort und Zeit der Abstammung quellenmäßig angegeben. (Im *Appendix* Nr. 87 fehlt bei dem bekannten, bei uns in Deutschland vielgesungenen Kirchenlied *‚Adeste fideles'* in allen vier Notensystemen die Vorzeichnung ♭, ohne welche das Lied musikalisch nicht denkbar ist.) — Die berühmten Du Mont-Messen im I., II. und VI. Modus (Henry De Thier genannt Du Mont war Kapellmeister unter Ludwig XIV.) sind in Frankreich und im Elsaß äußerst beliebt, während man sie in Deutschland fast gar nicht kennt. Sie bilden eine Art Übergangsstil vom Choral zur modernen Musik und werden in Frankreich unter der Formel *„plain-chant musical"* registriert. Vor kurzem hat z. B. die *Musique Sacrée* in Toulouse das *Credo* der ersten Du Mont-Messe im Wechsel zwischen Solo und Chor im zweistimmigen Satze mit Orgelbegleitung herausgegeben (vgl. Novemberheft 1911). Professor Gastoué schickt den nach dem Original gefertigten Transskriptionen eine kurze historisch-kritische Einleitung voraus, die viel des Lehrreichen bietet. Wenn möglich werden wir noch später einmal ausführlicher auf diese immerhin interessanten Du Mont-Messen zurückkommen; vielleicht erfreut uns Prof. Gastoué selbst mit einem Aufsatz über dieses Thema, das bei den deutschen Lesern gewiß ebenso Anklang finden würde, wie sein gediegener Beitrag „Die Kirchenmusik in Frankreich von 1901—1911" (vgl. *Musica sacra* 1912, S. 5 ff.).

K. W.

Digitized by Google

2. Kompositionen

Thaler, J. B., Op. 21. Der Schmerzensmutter Maria unterm Kreuze. Marien-Passionsandacht mit deutscher Übersetzung des *Stabat mater* und unter Benützung einer alten Kirchenmelodie für Altsolos, 4st. gem. Chor; mit Streichmusik und Orgel oder Orgel allein. **Regensburg, Alfred Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰, Instrumentenstimmen 1 ℳ 50 ₰.

Wo Passionsandachten gehalten werden, da sollte die Gelegenheit, den Gläubigen ein deutsches „*Stabat mater*" darzubieten, nicht versäumt werden, zumal wenn, wie im vorliegenden, die erschütternde Szene unter dem Kreuze durch eine so ergreifende Musik geschildert wird. Die Komposition ist mittelschwer, bedarf aber wohl einiges Studiums, um wirkungsvoll vorgetragen werden zu können. Die Stimmführung im Tenor auf S. 4 bei „Gott allein" dürfte vielleicht besser heißen *h a, a g, fis.*

Nekes, Franz, Op. 52. *O sacrum convivium,* 4st. für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgel- oder Blasmusikbegleitung oder 8st. a cappella für zwei Chöre. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 5 ₰, Instrumentalbegleitung 1 ℳ 80 ₰, Orgelstimme 20 ₰.

In diesem eucharistischen Motett zeigt sich der Komponist als Meister in der Behandlung des polyphonen Satzes. Wahrung strenger Diatonik und daher leichte Sangbarkeit, richtige Textbehandlung und schonende Stimmführung sind Vorzüge dieser edlen und schönen Komposition.

Wiltberger, August, Op. 140. Vier eucharistische Gesänge für Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.

Männerchöre, besonders in Seminarien, werden diese melodiösen, andachterweckenden Lobgesänge auf das Allerheiligste mit freudiger Begeisterung singen. Jede Zeile verrät den Meister der kontrapunktischen Satzweise, dem jedoch nicht die Form, sondern der das Ganze durchdringende Geist Hauptsache ist. Diese Gesänge sind nicht schwer und erfordern auch nicht besonderen Kraftaufwand.

Braun, Alfons, Op. 11. Ein Priesterherz, Solo und Chor für Priesterseminare. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 20 ₰, von 10 Exemplaren an 10 ₰.

Ein einfaches, aber weihevolles Lied.

Kerle, Joh. Herkulan, Op. 13. Festchor zum Gebrauche bei Primizfeierlichkeiten für 4st. gem. Chor mit Pianofortebegleitung. **Regensburg, Alfred Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 10 ₰.

Ein schneidiger Festchor, der auch einfachen Chören keine besonderen Schwierigkeiten bereiten und flott gesungen zur Erhöhung der festlichen Stimmung vieles beitragen wird. Er paßt jedoch nur für eine außerkirchliche Feier.

Marienlieder für den Maimonat:

Gruber, Joseph, Op. 223. Marienstrauß, vier Marienlieder für 4st. gemischten Chor und Solo mit Orgelbegleitung. **Regensburg, Fritz Gleichauf.** 2 Hefte mit je 2 Liedern. Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Deschermeier, Joseph, Op. 128. Vier Marienlieder für 4st. gemischten Chor mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

— — Op. 129. Zwei Marienlieder für 6st. gemischten Chor. **Regensburg, Fritz Gleichauf.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Schiegg, Anton, Op. 2 Nr. 2. Marienlied für Sopran, Alt-Solo und 4st. gemischten Chor.

Dietrich, J. H., Op. 7 Nr. 3. Gruß an die Maienkönigin für Sopran-Solo und 4st. gem. Chor.

— Das makellose Herz. („Mairosen", Heft 1—3). **Augsburg und Wien, Böhm & Sohn.** Preis 1 ℳ 20 ₰.

Die Marienlieder von Gruber und Schiegg gehören in jene Klasse von Marienliedern, welche zuerst ein schmachtendes, süßliches Solo bringen und dann in ähnlichem Genre den Chor antworten lassen. Daß diese Liedgattung dem Volke ganz ausgezeichnet gefällt, darüber besteht kein Zweifel; sind sie aber auch noch des Gotteshauses würdig? Ich gebe gerne zu, daß man bei Beurteilung von Marienliedern, besonders wenn sie bei außerliturgischen Andachten zur Verwendung kommen, etwas weitherzig sein darf und soll, aber alles hat eine gewisse Grenze und mit rhythmisch so tiefstehenden Liedern wie z. B. das von Schiegg, kommen wir mit der Kirchenmusik noch weiter zurück als wir an den Anfängen der Restauration waren. Wie man einfach-melodiös und zugleich musikalisch-edel schreiben kann, das zeigen die Lieder der beiden anderen Komponisten, von denen ich besonders für einen guten Chor die sechsstimmigen Lieder von Deschermeier Op. 129 und den feinen und gehaltvollen „Gruß an die Maienkönigin" von Dietrich Op. 7 Nr. 3 warm empfehlen möchte. Sch.

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage an: Der vierte Bogen zum VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik":

Dr. Otto Drinkwelder S. J., Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Für den Monat Mai
unentbehrliche Musikalien.

Engelhart, Fr. X., Fünf Marienlieder für Solostimmen, 6—7stimmigen Chor und Orgel. Partitur ℳ —.80. 4 Stimmen (à 20 ₰) ℳ —.80.

Griesbacher, P., (Op. 37.), Marienpreis in Liedern zur Verehrung der allerseligsten Jungfrau für 2 Singstimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. 2., verbesserte Auflage. Partitur ℳ 2.60. 2 Stimmen (à 90 ₰) ℳ 1.80.

— — (Op. 103.) **Marienpreis** in 20 Liedern zur Verehrung der allerseligsten Jungfrau. Für 2 Singstimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Neue Folge. Partitur ℳ 3.40. 2 Stimmen (à ℳ 1.—) ℳ 2.—.

Haberl, Dr. Fr. X., Liederrosenkranz zu Ehren der seligsten Jungfrau Maria, 60 Original-Kompositionen für Männerstimmen. 2., vermehrte Auflage. Quer-Quart. Partitur ℳ 3.40. Gebunden ℳ 4.30. 4 Stimmenhefte (kartoniert à 75 ₰) ℳ 3.—.

Haller, Mich., (Op. 14.), Cantica in hon. B. Mariæ Virginis ad 2 voces organo comitante. Inhalt: Litaniæ Lauretanæ. Sub tuum præsidium. — Ave Maria (Offertorium). — Regina cœli lætare. — Salve regina. — 3 Pange lingua. 9. Auflage. Partitur ℳ 1.80. 2 Stimmen (à 40 ₰) ℳ —.80.

— — (Op. 17a.) **Maiengrüsse.** (1. Sammlung.) Zehn Gesänge zur seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria, für 4stimmigen gemischten Chor. 10. Auflage. Partitur ℳ 1.30. 4 Stimmen (à 40 ₰) ℳ 1.60.

— — (Op. 17b.) **Maiengrüsse.** (2. Sammlung.) Zwölf Lieder zur seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria für 4stimmigen gemischten Chor. 6. Auflage. Partitur ℳ 1.90. 4 Stimmen (à 60 ₰) ℳ 2.40.

— (Op. 17c.) **Maiengrüsse.** (3. Sammlung.) 18 Lieder zur seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria für 4stimmigen gemischten Chor. 4. Auflage. Partitur ℳ 1.70. 4 Stimmen (à 60 ₰) ℳ 2.40.

— — (Op. 17d.) **Maiengrüsse.** (4. Sammlung.) 16 Lieder zur seligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria für 4stimmigen gemischten Chor. Partitur ℳ 1.70. 4 Stimmen (à 60 ₰) ℳ 2.40.

— — (Op. 32.) **Mariengarten.** 34 Lieder zur Verehrung der seligsten Jungfrau Maria. Ein-, zwei- und dreistimmig mit Begleitung des Pianoforte, Harmoniums oder der Orgel. 15. Auflage. Partitur ℳ 3.80. 2 Stimmenhefte (à ℳ 1.60) ℳ 3.20.

Haller, Mich., (Op. 75.) Tricinia Mariana ad 3 voces æquales (Cant. I, II und Alt) et Organum. Inhalt: Litaniæ Lauretanæ, — Ave Maria, — Ave Maria (Offertorium), — Diffusa est gratia, — Hymnus „Ave maris stella", — Canticum B. M. V., — Canticum B. M. V. (Falsobordone). Partitur ℳ 2.50. 3 Stimmen (à 35 ₰) ℳ 1.05.

— — (Op. 105.) **Sechs Mariengrüsse** für Männerchor mit 1—3 Oberstimmen. Partitur ℳ —.60. Stimmen (Tenor I/II, Bass I/II à 20 ₰, Oberstimme 30 ₰) ℳ 1.10.

— — **Marienkinder-Weisen.** Zwei Marienlieder. 1. Immaculata. 2. O unbefleckt empfangenes Herz. ℳ —.15.

Kreitmaier, J., (S. J.) Cantica Sacra. Ad 2, 4, 5, 8 voces æquales Organo plerumque comitante. Pars II. **Cantica Mariana.** (Op. 12.) Partitur ℳ 1.20. 4 Stimmen (à 25 ₰) ℳ 1.—.

Marienlieder für die Mai-Andacht. ℳ —.20.

Meurers, P., (Op. 9.) Ave Maria. Gesänge zu Ehren der seligsten Gottesmutter Maria für 3stimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur ℳ 1.70. 3 Stimmen (à 25 ₰) ℳ —.75.

Mitterer, Ign., (Op. 54.) Marienpreis. 12 Lieder zu Ehren der seligsten Jungfrau, für gemischten Chor, teils mit teils ohne Begleitung der Orgel. 2., verbesserte Auflage. Partitur ℳ 1.90. 4 Stimmen (à 40 ₰) ℳ 1.60.

— — (Op. 158.) **Acht Marienlieder** (nebst Responsorien zum hl. Antonius von Padua) für 4stimmigen gemischten Chor, teils mit teils ohne Orgelbegleitung. Texte (mit Ausnahme von Nr. 7) von P. Gaudentius Koch, O. Cap. Partitur ℳ 1.90. 4 Stimmen (à 30 ₰) ℳ 1.20.

Singenberger, Joh., Vier Marienlieder und **zwei lauretanische Litaneien.** (Ein- oder mehrstimmig.) Partitur ℳ —.60.

Witt, Dr. Fr. X., (Op. 45b.) „Gegrüsset seist du, Maria!" Für 3stimmigen Frauenchor oder für 5 Stimmen mit Begleitung der Orgel. Partitur ℳ —.70. 5 Stimmen (à 20 ₰) ℳ 1.—.

Zu beziehen durch den Verlag von **Friedrich Pustet, Regensburg** und jede Buch- und Musikalienhandlung.

Digitized by Google

Lauretanische Litaneien

Arnfelser, F., (Opus 233.) Litaniæ Lauretanæ B. M. V. et Hymnus: Pange lingua ad 3 voces aequales cum Organo. Partitur 1 ℳ 70 ₰. Stimmen 60 ₰.

Blied, Jac., (Op. 41.) Litaniæ Lauretanæ für 3 gleiche Stimmen und einstimmigen Chor mit Orgel oder gemischten Chor. 2. Auflage. Partitur 1 ℳ. Stimmen 40 ₰.

Eder, P. Victor, O. S. B., Litaniæ Lauretanæ für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Partitur 1 ℳ. Stimmen 80 ₰.

Gruber, Jos., (Opus 6.) Litaniæ Lauretanæ ad 4 voces inaequales cum Organo. 3. Auflage. Partitur 1 ℳ 40 ₰. Stimmen 80 ₰.

Haagh, J., (Opus 3.) Litaniæ Lauretanæ B. M. V. ad 3 voces aequales. Cum Organo. Partitur 1 ℳ, Stimmen 45 ₰.

Haller M., (Opus 3b.) Litaniæ Lauretanæ B. M. V. ad 4 voces inaequales. In G-Dur. 2. Auflage. Partitur 1 ℳ. Stimmen 80 ₰.

— — (Opus 29.) Litaniæ Lauretanæ B. M. V. ad 4 voces inaequales. In H-moll. Partitur 1 ℳ. Stimmen 80 ₰.

— — (Opus 100.) Litaniæ Lauretanæ B. M. V. ad 4 voces viriles Organo comitante. Partitur 1 ℳ 70 ₰. Stimmen 80 ₰.

Mandl, Joh., (Opus 9.) Sehr leichte Lauretanische Litanei für Sopran und Alt, Baß ad libitum mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Partitur 1 ℳ. Stimmen 45 ₰.

Mitterer, Ign., Litaniæ Lauretanæ ad 5 voces inaequales. Partitur 1 ℳ 40 ₰. Stimmen 1 ℳ.

Molz, F. J., (Opus 1.) Lauretanische Litanei für vierstimmigen gemischten Chor mit obligat. Begleitung der Orgel. Partitur 1 ℳ 30 ₰. Stimmen 80 ₰.

Nikel, E., (Opus 49.) Litaniæ Lauretanæ. Kurze, leicht ausführbare Lauretanische Litanei für vierstimmigen gemischten Chor oder für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Partitur 1 ℳ. Stimmen 80 ₰.

Schaller, F., (Opus 18²) Litaniæ Lauretanæ vocibus puerilibus, comit. Organo vel Harmonio accommodatae. Partitur 1 ℳ 60 ₰. Stimmen 80 ₰.

Schmidt, Fr., Litaniæ Lauretanæ. Ausgabe **A** ad 4 voces inaequales. Part. 20 ₰. Stimmen 40 ₰.

— — Litaniæ Lauretanæ. Ausgabe **B** ad 4 voces aequales. Partitur 20 ₰. Stimmen 40 ₰.

Schmidtkonz, Max, Litaniæ Lauretanæ für 4 Männerstimmen ohne Orgel. Partitur 1 ℳ 50 ₰. Stimmen 80 ₰.

Strubel, Jac., (Opus 42.) Litaniæ Lauretanæ. Für 4 gemischte Stimmen in mittlerer Lage und in leichter Bearbeitung. Partitur 60 ₰. Stimmen 80 ₰.

Teresius a S. Maria, (Opus 2.) Litaniæ Lauretanæ B. M. V. ad 4 voces inaequales. Partitur 80 ₰. Stimmen 80 ₰.

— — (Opus 4.) Litaniæ B. M. V. ad 3 voces aequales Organo comitante. 2. Auflage. Partitur 1 ℳ 10 ₰. Stimmen 60 ₰.

Tresch, J. B., (Opus 3.) Litaniæ Lauretanæ, ad 3 voces aequales et Chorum unisono respondentem Organo vel Harmonio comitante. 3. Auflage. Partitur 1 ℳ 10 ₰. Stimmen 30 ₰. Chorstimme 10 ₰.

— — (Opus 8.) Litaniæ Lauretanæ, (Nr. 3.) duobus choris concinendae. Partitur 1 ℳ 20 ₰. Stimmen 1 ℳ 60 ₰.

Witt, Dr. Fr. X., (Opus 16a.) Litaniæ Lauretanæ für 4stimmig gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit Orgelbegleitung. 5. Auflage. Partitur 1 ℳ 70 ₰. Stimmen 80 ₰.

— — (Opus 16c.) Litaniæ Lauretanæ für 3 Frauenstimmen und Orgel. Partitur 1 ℳ 70 ₰. Stimmen 60 ₰.

— — (Opus 20a.) Litaniæ Lauretanæ 5 vocum inaequalium. 2. Auflage. Partitur 1 ℳ 20 ₰. Stimmen 1 ℳ.

— — (Opus 20b.) Lauretanische Litanei (H-moll) für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung. Partitur 1 ℳ 70 ₰. Stimmen 80 ₰.

— — (Opus 28.) Litaniæ Lauretanæ 6 vocum inaequalium. Partitur 2 ℳ. Stimmen 1 ℳ 20 ₰.

— — (Opus 28b.) Ausgabe für 4stimmig gemischten Chor und Orgel. Partitur 1 ℳ 70 ₰. Stimmen 80 ₰.

— — (Opus 40b.) Litaniæ Lauretanæ 8 vocum inaequalium. Partitur 2 ℳ 40 ₰. Stimmen 1 ℳ 60 ₰.

— — (Opus 49a.) Litaniæ Lauretanæ Brevissimæ. Ad unam vocem comitante Organo (II. et III. vox ad libitum). Partitur 1 ℳ 40 ₰. Stimmen 60 ₰.

— — (Opus 49b.) Litaniæ Lauretanæ Brevissimæ ad 4 voces inaequales Organo comitante. Preis 1 ℳ 40 ₰. Stimmen 80 ₰.

Zu beziehen vom Verlag Friedrich Pustet, Regenshurg und durch jede Buch- und :: Musikalienhandlung. ::

Digitized by Google

Es ist mir **Ehrensache, streng reell und gut** zu bedienen! — **Geigen, Zithern, Wiener Harmonikas,** überhaupt **alle Musik-Instrumente u. Saiten** für Musikkapellen, Schulen und Private kaufen Sie am vorteilhaftesten bei **Hermann Trapp, Wildstein,** Deutsch-Böhm. Beste Qualität. Billigste Preise. I. Bezugsquelle. Üb. 10000 Arbeiter in dieser Branche in hiesiger Gegend beschäftigt. Spezialität: **Trapps-Konzert-Zither „Sirene", feinste Konzert- u. Solo-Violinen u. Ausrüstung ganzer Musikorchester.** Preislisten gratis!

Franz Feuchtinger,

Cäcilien-Vereins-Kassier,
Kath. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg,** Ludwigstr. 5,

liefert nach allen Ländern

Kath. Kirchenmusik

zur Ansicht oder gegen feste Bestellung.

Kataloge umsonst und postfrei.

Bitte genau auf die Firma zu achten.

Die Gesangsprobe

braucht nicht auszufallen, meine Herren, wenn Sie sich angewöhnen, **Wybert-Tabletten** bei sich zu führen und bei belegter Stimme oder rauhem Hals davon zu nehmen. „Es gibt kein besseres Mittel, um die Stimme sofort klar und frisch zu machen." Dies ist der Inhalt zahlloser Zeugnisse über die in ihrer Wirkung unerreichten **Wybert-Tabletten,** die in allen Apotheken und Drogerien 1 Mark pro Schachtel kosten.

Jos. Kösel'sche Buchhandlung Kempten-München.

Geschichte der Kirchenmusik

von **Dr. Karl Weinmann,**
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Kl. 8°. IV und 186 Seiten. Preis gebunden ℳ 1.—.

Abgesehen von längst veralteten und vergriffenen Darstellungen wird hier zum ersten Male in knapper und doch alles Wesentliche vorzüglich klarlegender Form der Entwicklungsgang der kirchlichen Tonkunst gezeichnet.

Im Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg** ist soeben erschienen **und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:**

Kyriale seu Ordinarium Missæ

(cum Missa pro Defunctis)

juxta editionem Vaticanam a SS. PP. Pio X. evulgatam.

200 Seiten mit **aussergewöhnlich grossen Noten** (jede Note 7 □ mm) und **grosser Textunterlage** in **Imperial-Folio** (Geb. 55 × 40 cm). Rot- und Schwarzdruck. Kräftiges Maschinenpapier . . . . . ℳ 20.—
In Halbfranzband mit Leinwanddecken und Rotschnitt . . . ℳ 28.—

Hieraus apart zu beziehen:

Missa pro Defunctis . . . . . ℳ 3.60
In Halbfranzband mit Leinwanddecken und Rotschnitt . . . ℳ 9.60

Digitized by Google

Sammlung „Kirchenmusik“,

herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann,** Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Preis jedes Bändchens in elegantem Leinwandband 1 Mark.

I. Bd. **Karl Proske,** der Restaurator der klassischen Kirchenmusik, vom Herausgeber.

II. Bd. **Elemente des gregorianischen Gesanges.** Zur Einführung in die Vatikanische Choralausgabe von Univ.-Prof. Dr. P. Wagner, Freiburg (Schweiz).

III. Bd. **Cantus ecclesiastici** iuxta Editionem Vaticanam ad usum Clericorum destinati auctore P. D. Johner, O. S. B., Beuron.

IV./V. Bd. **Kompendium der Notenschriftkunde** mit 20 Übungsbeispielen zum Übertragen von Univ.-Prof. Dr. H. Riemann, Leipzig. (Doppelbändchen.)

VI. Bd. **Stimme und Sprache.** Ihre Entstehung, Ausbildung und Behandlung für Sänger und Redner von Prof. Dr. S. Killermann, Regensburg.

VII. Bd. **Kurzer Leitfaden für den Unterricht im gregorianischen Choral** von P. L. Becker, O. F. M.

Dr. Gmelch, Eichstätt, schreibt in der Augsburger Postzeitung, Literarische Beilage vom 19. Mai 1911 unter anderem: „Klarheit, Anschaulichkeit, Vollständigkeit und origineller, methodisch vorzüglicher Aufbau sind die empfehlenden Merkmale dieses praktischen Chorallehrbuches. Neben Wagners „Elementen“ und in Verbindung mit ihm möge es berufen sein, zahlreiche künftige Priester für den altehrwürdigen Choralgesang zu begeistern und zu befähigen.

Der Sammlung „Kirchenmusik“, deren Bändchen um den niedrigen Preis von je 1 ℳ in ein solides, schönes Gewand gehüllt sind, ist nicht nur ein gedeihlicher Fortgang, sondern vor allem weiteste Verbreitung zu wünschen.“

Weitere Bändchen erscheinen in zwangloser Folge.

Das bereits besteingeführte

Epitome

ex editione Vaticana Gradualis Romani von **Dr. Fr. X. Mathias,** Ausgabe in modernen Noten auf 5 Linien in Violinschlüssel ist nunmehr auch mit **französischer Übersetzung der Titel und Rubriken** erschienen.

Preis ℳ 4.—; in Halbfranzband mit Rotschnitt ℳ 5.60.

Ebenso ist das

Kyriale

mit moderner Notation von **Dr. Fr. X. Mathias** mit **französischer Übersetzung** der **Titel und Rubriken** erschienen und zum Preise von ℳ —.90, in Leinwandband ℳ 1.30 zu beziehen.

Soeben in **4. Auflage** erschienen:

Joseph Haydn

Ein Lebensbild

von

Franz von Seeburg

ℳ 2.80, in Originaleinband ℳ 3.80.

Auch der nicht musikalisch begabte Leser muß den Vater Hadyn, so wie Seeburg ihn hier zeichnet, lieben und in seinem Streben und Schaffen verstehen. Wer mit der Gabe musikalischen Könnens und Verstehens ausgezeichnet ist, findet hier ein Buch, das in seiner Bücherei nicht fehlen darf. Wer Haydn spielt und Haydn genießt, muß ihn in seiner Lebensgestaltung kennen. Das Buch wird darum immer zu den guten und besten seiner Art gehören.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrg. ∴ **1912** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

5. Heft
Mai

Die Tonart des Ostergraduale „Haec dies"

* * * * * * Von P. Dominikus Johner O. S. B.-Beuron * * * * * *

Im *Graduale Vaticanum* ist die zweite Tonart vorgezeichnet, wohl deshalb, weil die Schlußnote *a* auf eine Transposition und die Schlußformel *a h c a*, also mit Ganzton über der *Finale*, auf eine Transposition in die Quinte hinweist. Als Grund der Transposition kann geltend gemacht werden, daß gleich die Anfangsmelodie in normaler Notation, also eine Quinte tiefer *d c se d c* lauten würde, was die Alten, die nur vor dem Tone *h* ein ♭ kannten, in dieser Lage einfach nicht notieren konnten. Für die Frage endlich, ob das Stück der ersten oder der zweiten Tonart angehöre, war wohl ausschlaggebend, daß die eigentliche Dominante *f* und nicht *a* ist.

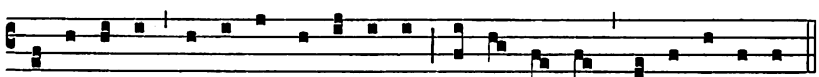
Für die vierte Tonart wird von Gevaert in seiner *Mélopée antique* (Gand 1895) S. VIII und 199 einer der ältesten Choraltheoretiker (9. Jahrh.), Aurelian von Réomé,[1]) ins Feld geführt, so daß das Graduale *Justus ut palma* folgende Notation aufweisen müßte:

d f e e e e g e d g ga♭ e e d f e d d d c e d e e c | d e g g e d e f g
Ju - stus... sicut ce - drus Li - ba - ni.

Auch Hucbald könnte in seiner Schrift *De harmonica institutione* (Gerbert, *Script.* I, 135) zugunsten dieser Auffassung zitiert werden. Endlich ließen sich manche Berührungspunkte mit der der vierten Tonart zugeschriebenen typischen Antiphon *Benedicta tu* nachweisen. Doch hat unseres Wissens noch niemand darauf aufmerksam gemacht.

Man vergleiche den Anfang und Schluß des Verses *(Confitemini Domino* und *misericordia ejus)* mit folgender Antiphon, die ebenfalls in *A* schließt:

IV A



O mú-li-er ma-gna est fi-des tu-a fi-at ti-bi si-cut pe-ti-sti.

Die siebente Tonart hat in der Gregorianischen Rundschau (1905, 67) einen Anwalt gefunden, der betont, daß die Dominante des Verses *d* ist und daneben die Subdominante *c* gebraucht wird (in unserm Gradualresponsorium tritt freilich dieses *d* stark in den Hintergrund), genau wie in den Matutinal-Responsorien des siebenten Modus; daß ferner auch die quilismatische Figur auf *mane* im Gradual-Responsorium *Justus* (vergleiche im Gradual-Responsorium des Ostermittwochs die Melodie über *Domini fecit*) echt mixolydisch ist.

Für die fünfte Tonart mit Schluß in der Oberterz tritt Dom Pothier[2]) mit aller Entschiedenheit ein und zwar aus folgenden Gründen: 1. Ganze Phrasen dieser typischen Melodie kommen auch in Gradualien der fünften Tonart vor. (Wir geben

[1]) Vgl. Gerbert, *Script. mus.* I, 47 f. [2]) *Revue du Chant Grégorien* IV, 113 ss.

Digitized by Google

im folgenden nur die entsprechenden Textworte, die Melodien wolle man im Graduale nachsehen.)

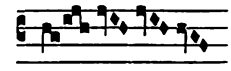
Mit 5A bezeichnen wir die typische Melodie, die im *Graduale Vaticanum* der zweiten Tonart zugeschrieben wird; mit 5F die Melodie der fünften Tonart mit Schluß auf der Tonika.

5 A Ostern: *Dominus*	Ostern: *exsültemus*	Quatemberfreitag im Advent: *Ostende nobis Domine*
=	=	=
5 F Lichtmeß: *vidimus*	3. Sonntag n. Epiphanie: *et videbitur*	12. Juni: *Vindica Domine*
5 A Aus d. Gr. *Justus:*	*cedrus Libani*	*et veritatem tuam*[1])
=	=	
5 F 1. Sonnt. n. Pfingsten:	*peccavi tibi*	15. Sonntag nach Pfingsten: derselbe Text.

Vor allem bietet das Gradualresponsorium vom ersten Sonntag nach Pfingsten zahlreiche Vergleichspunkte mit dem Gradualresponsorium *Justus ut palma* und unserm Gradualresponsorium *Haec dies.* Der Vers hat jeweils dieselbe ausgedehnte Schlußkadenz (vergleiche *in die mala liberavit eum Dominus* mit *quoniam in saeculum misericordia ejus*).

Das *Corpus* hat vor seinem eigentlichen Schluß bei *peccavi tibi* eine längere Formel, die ganz mit derjenigen der typischen Melodie über *cedrus Libani* übereinstimmt und dennoch, was sehr zu beachten ist, einen ganz naturgemäßen Abschluß in der fünften Tonart findet. — 2. Unsere typische Melodie stützt sich, wie die entsprechende der fünften Tonart, auf dieselbe Tonika *f* (dieselbe tritt indessen bei 5A sehr zurück), dieselbe Mediante *a,* dieselbe Dominante *c.* Auffallend bleibt freilich das Vorwiegen der Mediante *a* und das Auftreten der Dominante *d* in dem Verse. — 3. Bei der Auffassung Aurelians und Gevaerts müßten die Neumen, vor allem der *Strophicus,* der bekanntlich nur an solchen Stellen zur Verwendung kommt, an welchen unmittelbar unter demselben ein Halbton[2]) liegt *(c, b, f),* und das *Quilisma* auf Tonstufen zu stehen kommen, auf welchen sie sonst nirgends anzutreffen sind. „Dies ermächtigt uns zu der Behauptung, daß die sog. Lesart Aurelians mit den Neumendenkmälern sowohl des 9. als des 10. und der folgenden Jahrhunderte unvereinbar ist.“ So Pothier a. a. O. Wenn nun das *Graduale Vaticanum* trotz dieser Beweise unser Gradualresponsorium der zweiten Tonart zuschreibt, so geschah es offenbar aus demselben Grund, der Dom Pothier bei der Herausgabe seines Graduale von 1883 und 1895 leitete, nämlich sich dem allgemeinen Gebrauch in dieser Klassifizierung anzuschließen.

Man vergleiche auch die Melodie über *bonus* mit folgender in Gradualien der fünften Tonart (z. B. *Christus factus* am Gründonnerstag) oft wiederkehrenden Neumengruppe



illum.

Daß die Melodie nicht so ganz in unsere Tonartentheorie hineinpaßt, kann nicht befremden, wenn man erwägt, daß die Gradualresponsorien überhaupt zu den ältesten, reichen Gesängen gehören, daß unter diesen wiederum unsere Melodie als ein Osterlied durch besonders hohes Alter ehrwürdig ist, daß endlich auch in dem Ambrosianischen Psalmellus, der unserm Gradualresponsorium entspricht, ähnliche Freiheiten zu konstatieren sind, da von 58 Melodien 15 sich überhaupt nicht in unser Achttonarten-System einreihen lassen. (*Rassegna gregoriana,* 8. Spalte 512.)

[1]) Dom Pothier ist diese Parallele entgangen.
[2]) Ausnahmen sind äußerst selten. Vergl. P. Wagner, Neumenkunde S. 25 f.

Digitized by Google

Eine Choralinstruktion aus dem 18. Jahrhundert

Von Dr. Joseph Gmelch-Eichstätt

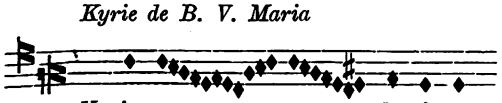
Handschriftliche Choralinstruktionen aus dem 18. Jahrhundert dürften zu den Seltenheiten gehören. Mir ist kürzlich eine solche begegnet in der Eichstätter Staatsbibliothek unter Litera beziehungsweise Nummer A I 664. Als ein nicht uninteressanter Beitrag zur Geschichte des Chorals im 18. Jahrhundert, worüber noch wenig geschrieben ist, sei sie im folgenden kurz besprochen und teilweise veröffentlicht.

Verfasser und Entstehungszeit sind in der Schrift nicht direkt genannt, können jedoch auf Umwegen annähernd wenigstens bestimmt werden. Auf der ersten Seite oben findet sich die Notiz: *Ad usum P. Hieronymi Heiß filij Ven. Conv. Eichst.* P. Hieronymus Heiß war im Jahre 1773, wie die Annalen des Klosters ausweisen, Prior im Dominikanerkloster (jetzt St. Peter) in Eichstätt. Die Choralinstruktion wird also hier abgefaßt worden sein und einen Pater dieses Klosters zum Autor haben. Als Enstehungszeit dürfte ungefähr das Jahr 1773 in Betracht kommen. Dies schließen wir nicht bloß aus der bereits erwähnten Tatsache, daß P. Hieronymus in diesem Jahre dem Kloster vorstand, sondern auch aus dem Inhalte der Schrift, in der einmal (S. 14) von dem 748jährigen *ut, re, mi, fa, sol, la* des Guido von Arezzo die Rede ist. Da letzterer sein System nach mittelalterlicher Tradition im Jahre 1026 oder 1028 dem Papste Johann XIX. als fertige Errungenschaft übergeben hat, so resultiert aus den beiden summierten Zahlen ungefähr das Jahr 1773.

Der Verfasser behandelt seinen Stoff auf 85 Seiten, wie schon das Fehlen von Kapiteln andeutet, ohne strenge Disposition und in der Form von Fragen und Antworten. Er spricht von der Geschichte des Chorals, vom Liniensystem, von den Schlüsseln, von den Notenbezeichnungen und Vorzeichen, von den Intervallen, von den Tonarten, vom Vortrag, von den Psalmtönen und Meßgesängen. Für jemand, der schon eine Choralschule durchgelesen hat, bietet das Manuskript sachlich nichts Neues. Die einschlägige Materie wird obenhin breit und eintönig behandelt ohne jeden Anflug zu einer wissenschaftlichen Durchdringung des Stoffes oder zu einem prinzipiellen Erfassen der Choralprobleme. Interessant und wertvoll ist die Handschrift nur vom historischen Standpunkte aus — sie leuchtet tief hinein in die traurige Verfallsperiode des liturgischen Gesanges im 18. Jahrhundert.

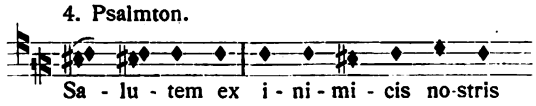
Das Verständnis einer Zeit für den Choral bemißt sich meines Erachtens nach der Wertung des Rhythmus und der Tonalität. Diese beiden Faktoren charakterisieren den Choral und unterscheiden ihn von jeder Musik, insbesondere von der Mensuralmusik. Legt man diesen Doppelgradmesser an das ausgehende 18. Jahrhundert, so kann nur ein vernichtendes Urteil die Folge sein. Der Choralrhythmus ist unserem Verfasser einfachhin identisch mit Mensur, was seine Unterscheidung von geschwinden und langsamen, von kurzen und langen Noten zur Genüge beweist. Ich konnte mir anfangs nicht erklären, warum über Neumen und Figuren keine Bemerkung zu finden ist. Allein wozu bei einer solchen Auffassung des Rhythmus eine Scheidung, eine Gliederung des Tonmaterials? Die Melismen sind dem Autor eine Anzahl von Noten, die ohne jede Ligatur nebeneinander geschrieben werden und wohl auch dementsprechend gesungen wurden.

Vgl. z. B. S. 39:

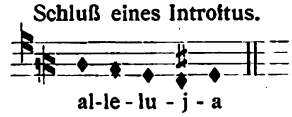
Kyrie de B. V. Maria

Nicht besser steht es mit der Auffasssung von der Tonalität des Chorals. Die Melodien haben Vorschlagsnoten an Vorschlagsnoten, „Kreuzlein an Kreuzlein“ und endigen bald in *D*-Dur, bald in *F*-Dur, bald in *A*-Dur. Beim Hypodorischen findet sich sogar die verminderte Quart, alles „*euphoniae gratia* des Wohllautes halber“ (S. 51).

Digitized by Google

Vgl. z. B. S. 65:

4. Psalmton.

S. 54:

Schluß eines Introitus.



Freilich war dieser Greuel der Verwüstung längst vorbereitet durch die Theoretiker des 16. Jahrhunderts. Sethus Calvisius z. B. sagt in seiner Melopoeia (Erfurt 1592), „daß man in den Klauseln durch halbe Töne fortschreiten müsse, weil das natürliche Gefühl des Menschen an diesen Orten ein solches Intervall erfordere". Ornitoparchus, Faber, Zarlino u. a. lehren dasselbe. Die nachfolgende Periode, vorab das 18. Jahrhundert, war diesen Lehrern ein dankbarer Schüler.

Von Interesse wäre es, das „Manual" aufzufinden, aus dem der Autor seine Melodien geschöpft hat. Daß anderswo[1]) die liturgischen Gesangsweisen ebenso verunstaltet waren, erkennen wir aus dem Ratschlage, den der Verfasser S. 84 erteilt: „Wer solches (*sc.* die Tonarten) in der Nahe einsehen will, der beliebe nur in bewährten und regulajren Choralbüchern einen Ton nach dem andern zu erkhundigen." Wie mag es in jener Zeit um den Choral bestellt gewesen sein, wo solche liturgische Bücher im Gebrauche waren, wo „die Lobgesänge .... hier so anderswo auf ein andre Weis in beständiger Unrichtigkeit abgesungen" wurden (S. 81), wo die Mönche nicht einmal die einfachsten Choralmelodien zu singen wußten! *Sunt quinquaginta fratres in choro et nesciunt quintum tonum* (Sind 50 Brüder im Chor und kennen den 5. Psalmton nicht), so klagt der Verfasser einmal (S. 67), indem er diesen Vers in bitterer Ironie als Übungsbeispiel dem 5. Psalmton untersetzt. Wenn aber das für die Klöster zutrifft, welches Bild mögen erst die Säkularkirchen geboten haben! Das ausgehende 18. Jahrhundert ist wohl die dunkelste Epoche in der Geschichte des Chorals. Sklavische Abhängigkeit von der Mensuralmusik, Verständnislosigkeit für das Wesen des Chorals, Anarchie und Subjektivismus ist seine Signatur.

Zum Schlusse mögen, da es sich nicht lohnt, das ganze Original abzudrucken, einige ausgewählte Partien, die ich mit Überschriften versehe, aus der Choralinstruktion wiedergegeben sein.

Definition des Chorals (S. 1):

Frage: Was ist der Choralgesang? Antwort: Eine Wissenschaft, wodurch nicht nur Einer oder Zwey, sondern bisweil ganze Gemeinde in einhelliger Stimme dem großen Gott das gebürende Lob in und ausser der Kirche absingen.

Ursprung und Geschichte des Chorals (S. 2 und 3):

Frage: Was hat der Choralgesang für einen Ursprung? Antwort: Die unermessene Güte Gottes. Gleichwie alle anderen Wissenschaften oder erschaffene Dinge. Frage: Wer hat zuerst den Choral oder Kirchengesang erfunden? Antwort: Wer der Erfinder des Choralgesanges gewesen, ist bishero von Niemanden entdecket worden. Frage: Wie war anfänglich die Choralmusik? Antwort: Gar schlecht und einfältig. Frage: Wer hat den Choralgesang nach Christi Geburt das erstemal in der Kirche Gottes verbessert? Antwort: Der heilige Ambros, Bischof in Meyland, so *anno* 374 gelebet. Frage: Wer hat hernach erwähnten Choralgesang in das jetzige Ansehen gebracht oder gebessert? Antwort: Gregor der Große, welcher *anno* 591 zum Römischen Pabst erkiesen worden. Frage: Wie hat er die Sache angegangen? Antwort: Er selbst ginge zu Werke, verfertigte viel Gesänge und befahl den erfahrensten Musikanten selbiger Zeit, den Kirchengesang nach den Noten, Kunst und Regeln einzurichten. Frage: Warum das? Antwort: Damit der erneuerte Gesang in der Kirche bey den Zuhörern die verlangte Andacht zuwege bringen möchte.

[1]) Natürlich gab es auch rühmliche Ausnahmen. So besitzt ein Antiphonar aus dem Benediktinerkloster Plankstetten vom Jahre 1779 (Eichstätter Seminarbibliothek A I 6) und ein Graduale aus dem Augustinerchorherrenstift Rebdorf vom Jahre 1746 (Eichstätter Seminarbibliothek A I 8) Melodien, die an Reinheit und Schönheit denen der *Editio Vaticana* wenig nachstehen.

Digitized by Google

Zweck des Chorals und anderes (S. 4 und 5):

Frage: Was hat die Musik für eine Absicht? Antwort: Gott dadurch zu dienen und zu ehren. Frage: Hat der Choralgesang auch Feinde? Antwort: Ja. Frage: Welche befeinden denselben? Antwort: All diejenige, welche eine Unwissenheit desselben beherrschet, oder welche in ihrem Gehirn wenig Hochachtung des Choralgesanges halber haben, auch welche den nöthigen Witz, den Grund oder die Regeln des weltkündigen Choralgesanges nicht besitzen. Frage: Wie ist aber ein Choralsänger zu prüfen? Antwort: Ob er in der Sopranstimme bis in das oberste *f* oder *g* hinauf und bis ins Mittlere *c* im Baß abwärts singen könne. In dieser Frage läßt es sich dispensieren, wenn die Stimme sonst nicht zu schwach oder zu engbrüstig ist. Frage: Wie wird die Stimme erhalten? Antwort: Durch ordentliches Essen und Trinken. Frage: Was wird dem Sänger verbothen? Antwort: Das übermässige Essen und Trinken, die fette und kalte Speise, das gar zu starke Laufen, Sprünge u. dgl.; auch in die Hitze hineinschlunden, mürbe Eßwar, Obst, Käß u. dgl. hineinfressen.

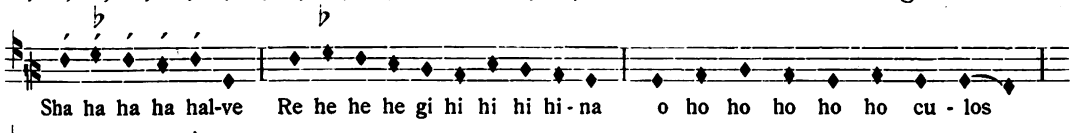
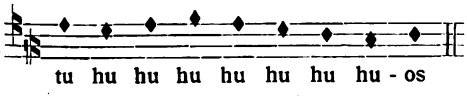
Vorzeichen (S. 21f.):

Frage: Hat der Choral vielleicht auch ♯ und ♭ inner dem Gesang? Antwort: Ja: aber nur zufälliger Weis.... Frage: Darf man kein ♯ oder ♭ singen, ausser es stehe ausdrücklich neben der Note? Antwort: Freylich; denn einige Noten aus ihrer Natur ein ♯ oder ♭ erfordern. Sonderbar wird das ♯ gesungen bey der vorletzten Note in dem 1., 2. und 8. Choralton, wenn der Gesang eine Note in der Kadenz oder vorletzten Note unter die Final (Endnote) absteiget.

Vortragsregeln (S. 23—25):

Frage: Welche Fehler soll ein Choralsänger flüchten? Antwort: Folgende:

1. Daß er die gebundenen Noten nicht stoße oder gar bei selben ein fürchterliches *ha, ha, ha, he, he, he, hi, hi, hi, ho, ho, ho* oder *hu, hu, hu* zum Nachteil des Gesanges einmische.



2. Daß er den unterlegten Text deutlich ausspreche, das *a* in kein *o*, das *b* in kein *p*, das *d* in kein *t*, das *st* in kein *scht* verändere oder gar das *um* mit *om*, das *em* mit *im*, das *us* mit *os* u. dgl. viele aus eingewurzeltem Eigensinn hervorbringen und also

anstatt

amplius, laudamus: amplios, laudamos	*seculorum: secelorom*
beatus, benedictus: beatos, benedictos	*iniquitatem: iniquitatim*
Domine, deus: tomine, tejas	*meam: mejam*
tollis, toto: dollis dodo	*solus Dominus: solos Dominos*
manifestasti: manifeschtaschti	*Amen: amin*

und viele derley in vollem Galopp daherschreien.

3. Daß er vor die Selbstlauter *(vocales) a, e, i, o, u* keinen Mitlauter *(Consonant)* setze. *v. g.* anstatt *agnus Dei: nangnus Dei, et est: net nest.*

4. Daß er durch den Mund und nicht durch die Nase singe.

5. Daß er in der Höhe nach den Vernunftregeln mäßig, in der Tiefe aber stärker singe.

Schluß (S. 85):

Das Mehrere wird der Fleiß, die Übung und ein musikalisches Gehör beytragen. Indessen lebe wohl und bediene dich dieser geringen Arbeit, welche nur alein dahin abzielet, daß vor allem die Ehre Gottes in der Kirche, der Nutz des Nebenmenschen und reine Gesinnung bewerkstelliget werde.

Alles zur Ehre Gottes und seiner allezeit Unbefleckten Jungfräulichen Mutter Maria. Amen.

Digitized by Google

Heilige Musik![1])

Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik
von P. Joseph Weidinger S. J.-Prag

II.

Die Einheitlichkeit der musikalischen Vertonung einer einzelnen Messe ist am klarsten und sichersten durchzuführen in jenen Meßliturgien, welche vom Introitus bis zum *Ite Missa est* einen eigenen Text haben, und zwar nicht nur in den wechselnden Meßteilen Graduale, Offertorium, Communio und dem Introitus selbst, sondern auch teilweise in den stehenden Teilen, indem im *Communicantes* und *Qui pridie* oder *Hanc igitur oblationem* und in der Präfation Sätze eingeschoben werden, welche den Festcharakter des Tages ausdrücken, und im *Gloria* und *Credo* eigene musikalische Intonationen gegeben werden. In diesen Messen ist der Tondichter getragen von der Liturgie und hat eine solche Fülle poetischer Anregung, daß er den einen Festgedanken in reichsten Formen darstellen kann. Denn Grundidee und Hauptaffekt des Ganzen werden im Introitus angegeben und kehren im *Communicantes* wieder, Nebengedanken und Nebenaffekte sind, teils den Hauptgedanken ergänzend, teils beleuchtend, in den andern Texten reichlich vorhanden; auch die Beziehungen aller Texte zu den drei im Opfer der Messe auszudrückenden Handlungen sind entweder direkt angegeben oder deutlich angedeutet. So z. B. in der Ostermesse (Sonntag): Im Introitus ist der Hauptgedanke und Hauptaffekt sofort kurz und klar gezeichnet: *resurrexi et adhuc tecum sum, alleluja.* Die Nebengedanken und Hilfsaffekte sind im Graduale und in der Sequenz, ebenso in der Communio (abgesehen von *Communicantes* und *Praefatio*): *pascha nostrum immolatus est Christus, haec dies quam fecit Dominus, Agnus redemit oves; mors et vita duello conflixere mirando. Terra tremuit; epulemur in azymis sinceritatis et veritatis.* Das Osterfest hat die unmittelbarste Beziehung zu den drei δράματα, welche den dramatischen Charakter der Messe begründen: Das göttliche Lamm, für die Sünden der Menschen geschlachtet, ist siegreich über Tod und Sünde auferstanden; mit seiner Kraft soll jeder den Sauerteig der Sünde meiden und das ungesäuerte Brot der Reinheit in sich aufnehmen.

Eine mittelbare Beziehung zu den drei δράματα haben die Feste Mariä Verkündigung und Weihnachten; denn Menschwerdung und Geburt Christi sind die Morgenröte und der erste Strahl des anbrechenden Heilsjahres, sie bringen den *oriens ex alto,* das Opferlamm *qui tollit peccatum mundi:* sie sind inchoative die Erlösung, weil Christus vom ersten Augenblicke seines Lebens sein Blut für diese Erlösung aufgeopfert hat. Das Fest Epiphanie ist eine Offenbarung und Vorstellung an die gläubigen Juden und Heiden, ist also eine Ergänzung des Weihnachtsfestes; das Pfingstfest ist eine Ausgießung des Heiligen Geistes über das neue Schöpfungswerk, analog dem Worte in der ersten Schöpfungsgeschichte: „der Geist Gottes brütete über den Wassern", ist demnach eine Krönung des Osterfestes.

Eine Ergänzung und Beleuchtung des Osterfestes sind einerseits das Fronleichnams- und Herz-Jesu-Fest, andrerseits die Mutter-Gottes-Feste und die Feste der Leidens-Zeichen und -Werkzeuge, welche an den Freitagen der Fastenzeit gefeiert werden. Die Mutter Gottes ist das *instrumentum redemptionis,* das uns das Opferlamm gegeben hat; die Leidens-Zeichen, -Werkzeuge und -Geheimnisse sind *instrumenta* und *signa redemptionis,* welche das Opferlamm geschlachtet haben, also das Opfer vollbracht haben. Dieser werkzeugliche Charakter kann sowohl bei den wechselnden Teilen der Messe, als den stehenden Teilen ausgedrückt werden.

Die Heiligen sind einerseits vollendete, lebendige Früchte der Erlösung, andrerseits Vorbilder der persönlichen Zuwendung der sühnenden Erlösungstat; mit anderen Worten: durch volle Zuwendung der sühnenden Erlösungstat, was wir oben die dritte Handlung im Drama der Messe genannt haben, wurden die Heiligen vollendete Früchte der Erlösung.

[1]) Einleitung hiezu siehe *Musica sacra* 1911, Nr. 3, S. 34.

Digitized by Google

Ihre Meßformulare stehen im *Proprium* und *Commune Sanctorum*, auch die *Festa B. M. Virginis* und die *Festa Ss. Cordis Jesu,* sowie *de Mysteriis Passionis D. N. J. Ch.* eingeschlossen. Die erstgenannten Feste mit der größtmöglichen Einheitlichkeit des Textes (und der entsprechenden Vertonung) sind im *Proprium de Tempore.*

Die Messen der Heiligen alle sind nur Sterne am Festhimmel der Kirche. Die großen Zentralfeste des Kirchenjahres sind die Sonnen, um welche alle Feste wie Sterne kreisen. Darum haben die Zentralfeste einen höchst einheitlichen liturgischen Text, die Sterne der Heiligen dagegen bewegen sich in der Messe mehr oder weniger innerhalb eines *Commune;* und dieses *Commune* kann in sechs Teile zerlegt werden: *Commune Apostolorum, Martyrum, Pontificum, Confessorum, Virginum, non Virginum.* Jeder dieser sechs Teile stellt einen bestimmten Typus, einen gewissen Charakter von Heiligkeit und Tätigkeit innerhalb der Kirche dar, weshalb sie alle leicht einheitlich vertont werden: im Apostel ist es der Typus des Grundlegenden für das weltumfassende Gottesreich — die Apostel sind Fundamente — zugleich mit dem Großartigen, im Märtyrer ist es der Heldentod für Christus, im Bischof und Kirchenlehrer die Lehr- und Amtsgewalt in der Kirche, im Bekenner der Glanz der Heiligkeit, der bald ganze Länder erfüllt, bald in einem stillen Blumenbeete leuchtet, in der Jungfrau der liebliche Duft der Reinheit, in der Witwe oder Frau die reife Frucht eines opfervollen Lebens, welche die ganze Vertonung durchdringen muß, wie ein Sauerteig.

Im Anschlusse an das sechsfache *Commune Sanctorum* steht im Missale das *Commune Dedicationis Ecclesiae.* Wie die Texte der Messe anzeigen, hat die Musik dabei teils größte Ehrfurcht vor der im Gotteshause gegenwärtigen Majestät Gottes, teils unbegrenzten Dank für die Großtaten Gottes zu unserm Heile auszudrücken.

III.

Wie ist die Einheitlichkeit und überhaupt die Liturgie **musikalisch** zu behandeln?

Der Introitus gibt den Grundgedanken, somit auch den Hauptaffekt der ganzen Messe an. Also muß die Vertonung, um die Einheitlichkeit zu wahren und dann die liturgischen Gedanken richtig wiederzugeben, vorzugsweise sich an den Introitus halten. Aus den anderen Texten entnehme der Komponist die Hilfsmittel. Um musikalisch-praktisch zu sprechen: die Musik drückt Affekte aus und mittels der Affekte auch Ideen, aber diese nur in engen Grenzen, wovon wir später handeln werden. Den Hauptaffekt, welcher durch musikdichterische Mittel den Grundgedanken wiedergibt, übersetzt ins Musikalische die Hauptmelodie. Diese wird durch mehrere Motive gebildet, durch vier Motive; wenn die Hauptmelodie aus Vordersatz und Nachsatz besteht, durch mehr als vier gewöhnlich, wenn die Hauptmelodie eine Periode darstellt. Die Motive vertreten die Neben- und Hilfsaffekte; diese selbst dienen dazu, den Hauptgedanken, der immer aus mehreren Ideen besteht, im Verein mit dem Hauptaffekt auszudrücken; Hauptaffekt und Nebenaffekte sind gleichsam der Reflex des Hauptgedankens. Der Hauptaffekt des Osterfestes z. B. ist *gaudium maximum,* die Nebenaffekte sind Anbetung und Hoffnung (der eigenen Auferstehung). Die Beziehung des Festes zu den drei Handlungen der Messe wird entweder durch eine Nebenmelodie veranschaulicht, oder durch Hilfsmotive, welche die Hauptmelodie verzieren, umschlingen, oder die durch Umkehrung, Erweiterung, Verengerung der vorhandenen Motive gebildet werden, oder durch die Motive der Hauptmelodie selbst. Samt den Beziehungen des Hochfestes zu den drei in der Messe dargestellten Handlungen *(δράματα)* ist demgemäß der liturgische Aufbau der Ostermesse, wie oben schon angegeben, folgender: Das göttliche Lamm, für die Sünden der Menschen geschlachtet, ist siegreich über Sünde und Tod auferstanden. Mit seiner Kraft soll jeder den Sauerteig der Sünde meiden und das ungesäuerte Brot der Reinheit in sich aufnehmen. Der Introitus lautet: *Resurrexi et adhuc tecum sum, Alleluja* .... Darauf wird eine Hauptmelodie, aufwärts steigend, gebildet, die Motive dieser Hauptmelodie drücken die Nebenaffekte aus und geben zugleich, weil sie dramatisch geformt sind, die Beziehungen zu den dramatischen Grundlagen der Meßliturgie: Tod des Erlösers, Schuld der Menschheit, Zuwendung des sühnenden Todes, wenn der Tondichter will; er hat hier ein weites Feld seiner Schaffungskraft.

Digitized by Google

In der Messe *de B. Maria V.* im allgemeinen ist der Hauptaffekt Vertrauen (zur Mutter, als die sie uns gegeben ist); Nebenaffekte sind Glaube und Demut. Diese beiden Nebenaffekte treten besonders im Feste *Annuntiatio* (Menschwerdung) hervor, in welchem desgleichen die drei dramatischen Angelpunkte, als inchoative vorhanden, besonders zu betonen sind: das Fest ist das Morgenrot der nahenden Erlösung. Übrigens ist die Vertonung dieser dramatischen Angelpunkte dadurch erleichtert, daß sie auf die einzelnen Teile der Messe sich zerstreut. In Introitus, Graduale, Offertorium und Communio ist mehr der Grundgedanke der Tagesliturgie — der Festgedanke — aufscheinend, im *Kyrie* herrscht die zweite (Schuld der Menschheit) und besonders die dritte Handlung (Zuwendung des sühnenden Todes) vor, im *Gloria* und *Credo* verlangt der Text die Darstellung des Festgedankens mitsamt der ersten Handlung (Tod des Erlösers); nur im *Qui tollis peccata mundi* wird zu dieser ersten Handlung noch die zweite und dritte Handlung herbeigezogen; dasselbe ist bei den Worten *qui propter nos homines* im *Credo* der Fall. Das *Credo* bietet eine reiche Perspektive für musikalischen Ausdruck der verschiedenen Festgedanken, der Hilfsideen und Motive und deren Beziehungen zu den drei Liturgie- oder Kreuzeshandlungen. Im *Sanctus* ist zumeist die erste Kreuzeshandlung vorzuführen, selbstverständlich in einer Relation zum Tagesgedanken, im *Benedictus* ist die zweite und dritte Kreuzeshandlung zu vertonen, vorzugsweise die letztere. Das *Agnus Dei* kehrt in der musikalischen Übersetzung zur dritten Handlung zurück; ist doch der Gottesdienst, die Liturgie, zunächst *„pro omnibus circumstantibus, sed et pro omnibus fidelibus"*, also eine Applikation der Erlösung am Kreuze.

Wir haben gesagt, daß die Vertonung der Liturgie vom Introitus ausgehen solle. Die Meister der klassischen Polyphonie, Palestrina, Orlando di Lasso, Vittoria, Anerio, Gabrieli, Lotti, haben das im allgemeinen nicht getan; sie nahmen aber gerne Choralmelodien als Hauptmelodie, z. B. Palestrina in den Messen *Assumpta* und *Iste Confessor*, Vittoria in seiner Messe *Veni sponsa Christi*.

Gegen die einheitliche Vertonung wird eingewendet, daß der Text der Meßliturgie zum großen Teile jahraus, jahrein der gleiche sei, also auch die Vertonung dieser „stehenden Texte oder Gesänge" die gleiche sein könne; die wechselnden Festgedanken seien durch die „wechselnden Gesänge" auszudrücken. Dies sei die bisherige Praxis. Darauf ist zu erwidern, daß diese stehenden Gesänge ganz anders erklingen — schon in der einfachen Rezitation oder im Choral — am Ostertag, als am Weihnachtstag, anders am Gründonnerstag, als am Maria Himmelfahrtstag, wegen der verschiedenen Affekte, die in den Gesang hineingelegt werden; und noch mehr tritt diese Verschiedenheit hervor, wenn die verschiedenen Haupt- und Hilfsaffekte der einzelnen Feste psychologisch geordnet gleichsam in die Texte wie Blumenbänder eingeflochten werden, wie wir bisher dargetan haben.

Da die Affekte in der Vertonung der Texte die erste Rolle spielen, so wollen wir hier die hauptsächlichsten anführen. Die Affekte sind Gemütstätigkeiten und Gemütsbewegungen des gesamten Strebevermögens (des höheren und des niederen) gegenüber der übersinnlichen Güte oder Schlechtigkeit eines Dinges. P. Jungmann S. J. (Ästhetik, pag. 18, n. 18) nennt die freien Regungen „Gemütstätigkeiten", die unfreien „Gemütsbewegungen oder Gefühle".[1]) Freie Regungen sind jene, welche sich abhängig von der Überlegung der Vernunft und vom freien Willen erzeugen oder ebenso abhängig zugelassen werden. Unfreie Regungen sind jene, welche sich unabhängig von der Überlegung der Vernunft, oder aber bei überlegender Vernunft ohne freie Bestimmung des Willens erzeugen.

Die Affekte, Strebungen, werden — in Bezug auf das Objekt — in zwei Hauptklassen eingeteilt: 1. in setzende Strebungen *(motus prosecutionis)*, wenn das vorgelegte Objekt von der Erkenntnis als ein Gut aufgefaßt wird, z. B. Hoffnung, Freude; 2. in aufhebende Strebungen *(motus fugae)*, wenn das vorgelegte Objekt von der Erkenntnis als

[1]) Auch die (freien und unfreien) Regungen gegenüber der sinnlichen Güte oder Ungüte eines Dinges heißen Gefühle.

Digitized by Google

ein Übel, d. h. als die Verneinung eines angestrebten Gutes, aufgefaßt wird, z. B. Furcht, Schmerz. Zur ersten Klasse gehören: Liebe, Wohlwollen, Dankbarkeit, Bewunderung, Ehrfurcht; Verlangen, Sehnsucht, Begierde; Hoffnung, Vertrauen, Zuversicht; Mut, Kühnheit, Verzweiflung; Freude, Ruhe, Genuß, Vergnügen. Zur zweiten Klasse gehören: Haß, Abscheu, Widerwille, Abneigung, Verachtung; Abwendung, Flucht; Furcht, Scham; Schmerz, Trauer, Unlust, Mißvergnügen, Reue, Mitleid, Wetteifer; Zorn, Unwille, Ärger.

Da wir die Meßliturgie ein Drama genannt haben, worin der göttliche Held in Stellvertretung für uns den Tod erleidet zur Sühnung der großen Schuld, so kann die dritte „Handlung", Zuwendung des sühnenden Todes, als Hauptwirkung des liturgischen Dramas, oder als κάθαρσις im klassischen Sinne, bezeichnet werden, als „Reinigung" in religiöser Wirkung.

IV.

Ehe wir auf die Art und Weise eingehen, Ideen auf dem Tongebiete darzustellen, müssen wir den **Unterschied von lyrischen und dramatischen Affekten** hervorheben. Die im vorigen Kapitel dargestellten Affekte können sowohl lyrisch als dramatisch sein; lyrisch sind sie, wenn sie das Gut, daß sie besitzen oder verlangen, als ein Gut in sich selbst auffassen und mit dem Gemüte umfangen, oder aber das Übel, das vorgestellt wird, in sich betrachten und mit der Gemütstätigkeit hassen und fliehen. Dramatisch sind sie, wenn zu diesen setzenden oder aufhebenden Strebungen noch die Relation zu einer Handlung tritt, von welcher die Strebung sich herleitet (z. B. Reue über eine Sünde), oder zu welcher die Strebung hindrängt (z. B. Bekehrung aus einem Sündenleben). Es genügt demnach zu einem dramatischen Affekt nicht, daß er sehr stark sei — stark ist auch mancher lyrische Affekt, besonders der dithyrambische —, sondern es muß das Gut oder das Übel, worum die Strebung sozusagen sich dreht, mit einer Handlung als Ursache oder Ziel zusammenhängen. Wer mustergültige Beispiele für dramatische Strebungen studieren will, nehme Orlando di Lasso auf sein Pult. Seine Messen, z. B. *Qual donna, Puisqu' j'ai perdu,* seine Responsorien, z. B.: *In monte Oliveti oravit ad Patrem: Pater, si fieri potest, transeat a me calix iste; Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma. Fiat voluntas tua!* sind sehr instruktiv. In diesem Responsorium ist der im Herzen Jesu zusammengedrängte Kampf zwischen dem schwachen menschlichen und dem starken göttlichen Willen, in Vertretung des Kampfes der sündhaften Menschheit mit Gott und zugleich zur Sühne desselben, als ein dramatischer Konflikt ergreifend wahr geschildert.[1])

Die Musik drückt zunächst und unmittelbar Stimmungen und Strebungen aus; erstere sind lyrische, letztere dramatische Affekte (so gewöhnlich in der musikalischen Terminologie benannt).

V.

Mittelst dieser Stimmungen und Strebungen werden mit Zuhilfenahme technischer Mittel, **Ideen, d. h. schöne Gedanken,** ausgedrückt; nämlich

1. Naturnachahmung und Vergeistigung derselben durch Affekte. Das berühmteste Beispiel dafür ist die Pastoralsymphonie von Beethoven. Die Idee dieser Symphonie ist: „Alles, was Odem hat, lobet den Herrn." Zöllner würde dafür setzen: „Das Amen des Herrn!" Über der ganzen Natur, die ihre Stimme erschallen läßt, ist der Himmel ausgebreitet.

2. Die Naturnachahmung, welche in der Musik selbstverständlich eine Nachahmung der Töne ist, wird auf die Objekte des Gesichtssinnes: Licht, Strahlung, Farbenspiel, und von diesen symbolisch auf geistiges Licht und geistige Schönheit übertragen; dadurch entsteht Naturbeschreibung, und zwar eine Beschreibung nicht nur der äußeren (physischen) Natur, sondern auch der inneren (geistigen) im allgemeinen. Licht z. B. ist das, was die Physiker eine „singende Flamme" und eine schallempfindliche Flamme heißen; helles Licht entspricht dem hellen, hohen Ton, weil in beiden gesteigerte Bewegung vorhanden ist; und auch rein ästhetisch gesprochen ist der Eindruck beider auf Geist und Gemüt der gleiche. Dunkles Licht ist parallel mit tiefem Tone, mittleres Licht

[1]) Vgl. Zeitschrift für kath. Theologie, Innsbruck, XXI. Jahrg. 1897. S. 509.

Digitized by Google

ist, auf die Akustik übertragen, mittlerer Ton. Das Verhältnis zwischen Optik und Akustik zeigt uns ganz deutlich ein neues Physik-Instrument, das Elgephon: hier wird das Licht hörbar gemacht, im Gegensatz zum Grammophon oder Phonographen, durch welchen die Schallstrahlen sichtbar gemacht werden.

Die Betrachtung (leiblich- und geistig-)lichter Gegenstände erweckt den Affekt der Freude und Liebe; dadurch wird dem Tongebilde über solche Gegenstände die Seele eingegossen. Der Gegenstand selbst bedarf noch der Individualisierung oder Lokalisierung, und das ist die schwierigste Aufgabe in der Tonkunst. Die „Programm-Musik" möchte diese Aufgabe lösen, aber nur in ganz wenigen Fällen ist dies, und da nur andeutungsweise, möglich.

In der Lebensgeschichte Joseph Haydns (von Fr. Seeburg) lesen wir, daß derselbe, in Gottes Garten lustwandelnd, die Blumen und Bäume, die Bächlein und Flüsse sprechen und lachen und singen hörte: es war alles Musik, was ihn umgab, wohin er immer ging. Es ist dies wohl ein Beispiel für die Auffassungsweise des echten Tondichters den Wahrnehmungen der fünf Sinne gegenüber. Er überträgt, wie wir gesehen haben, die Eindrücke des Auges durch den *sensus communis* (Gemeinsinn) und die Reflexion des Verstandes auf das Ohr und dessen Wahrnehmung; mit andern Worten, er konstruiert eine Gehörswahrnehmung aus der Analogie zwischen Gesichts- und Gehörsinn. Eben diese Übertragung hat zu geschehen bei dem musikalischen Ausdruck einer Wahrnehmung des Tastsinnes (oder auch des Geruch- und Geschmacksinnes), z. B. in lauer Luft, bei süßhauchendem Duft, im Genusse frischen Wassers. Jedoch muß diesen und allen andern Übertragungen eine direkte Gehörswahrnehmung oder die Schilderung eines hörbaren Vorganges vorausgehen, an die sie sich anlehnen können; denn sie sind in sich zu unbestimmt und geben nur zwei *genera* sinnlichen Eindruckes wieder: das Lust- und Unlustempfinden, das Angenehme oder Unangenehme eines Gegenstandes oder Vorganges. Diese zwei Gattungen, das Angenehme und Unangenehme nämlich, sind[1]) an sich gleich in allen Empfindungen der vier zu übertragenden Sinne und werden nur durch das Objekt, welches die Empfindung erregt, einerseits und durch ihre Beziehung zu einer vorausgehenden Gehörsempfindung und Gehörswahrnehmung andrerseits mehr oder weniger individualisiert. Mehr oder weniger, sagen wir; denn sollen die Empfindungen des Gesichtes, des Geruch-, Geschmack- und Tastsinnes einfach und klar zum musikalischen Ausdruck kommen, so muß sowohl ihr Gegenstand, als auch der sie tragende und gleichsam übersetzende Dolmetsch, der Gehörsgegenstand, vollkommen klar und eindeutig sein, d. h. der beiderseitige Gegenstand muß als individuell bestimmter, z. B. als Blume, Giftkraut, süßer Apfel, Heilbad, Schlangenbiß, Meereswogen, würzige Luft, Feuergarbe, eine längere Rede, Predigt, Quellensprudel, Finkenschlag, erkannt werden. Das ist bei ersterem Gegenstand nie und bei letzterem Gegenstand selten der Fall. Der Gehörsgegenstand scheint auf den ersten Augenblick wenigstens oft mit Bestimmtheit und Klarheit musikalisch übertragbar zu sein; und doch ist auch er meistens unbestimmt und verschwommen. Nehmen wir die Meeresbrandung, das Windesheulen, das Rauschen des Stromes oder der Wälder, den Donner, das Erdbeben, das Öffnen der Gräber beim Jüngsten Gericht, den Posaunenruf des Engels, das Spalten der Felsen, die Kreuzigung: wie selten sind diese Wahrnehmungen ganz deutlich erkennbar dargestellt! Sie sind eben, mit Ausnahme etwa des Donners, des Erdbebens und Sturmesgebrauses, nicht individuell fixierbar. Nur dann, wenn einzelne schon fixierte und allgemein bekannte Töne, wie Vogelruf und Vogelgesang, militärische Signale, Hirtenschalmeien, Volkslieder, durch die Musik wiederzugeben sind, ist das Erkenntnisbild, das ihnen entspricht, ein ganz klares und bestimmtes. An solche Tonbilder können sich, wie wir oben sagten, die Wahrnehmungen der anderen Sinne anlehnen. Dies hat Beethoven getan in seiner Pastoralsymphonie. Sehr geschickt hat er uns durch das äußerst mannigfaltige Vogelkonzert, das so meisterhaft in das Gewebe der Musik eingeflochten ist, wie die Teppichzeichnung in den Stramin, die sogenannte Kette, mit dem Webeschifflein eingefügt wird,

[1]) Nicht unter sich, sondern jede Gattung in ihrem Umfange, in ihrem Gebiete.

Digitized by Google

mitten in Flur und Wald versetzt, wo wir mittels des Gehörbildes zugleich die frohe Sängerschar, auf den Zweigen der Bäume herumflatternd, und unten die saftigen Wiesen und die rieselnden Quellen sehen. Ähnlich hätte Fr. Liszt die Szenerie in seiner „Vogelpredigt" schaffen sollen (Predigt des heiligen Franziskus an die Vögel), etwa so: zuerst erscheinen die zur Predigt gerufenen Vögel, sie zwitschern und singen, einige von fern, andere von nahe, zuletzt alle zusammen rund um den Heiligen; die Predigt beginnt, in welcher die Luftsänger zum Lobe Gottes aufgefordert werden. Sie singen dieses Lob um die Wette in vielstimmigem Chor: dieses Lob Gottes muß der interpretierende Tondichter in den begleitenden Stimmen mit einem *Laudate Dominum* oder einem *Gloria Patri* oder *omnis spiritus laudet Dominum* und ähnlichem verbrämen, sei es in Choralmelodie oder in mehrstimmigem Chor.

Ähnlich wie Beethoven kann ein Kirchenmusikdichter im *Dies irae* anschließend an die Posaunenbotschaft Gottes — *tuba mirum spargens sonum per sepulcra regionum coget omnes ante thronum* — die ringsum sich öffnenden Gräber und die auferstehenden Leiber, teils verklärt, teils zum ewigen Tode entstellt, samt dem weiten Felde, wo sich alle versammeln, einigermaßen vorführen. Ebenso mag ein Meßkomponist beim *Et incarnatus est* ... des *Credo*, wenigstens vom *(natus) ex Maria V.* an, ein Hirtenmusik-Motiv, aber bescheiden und würdig, zur Illustration der Grotte von Bethlehem einflechten; dies besonders in der Weihnachtszeit, jedoch unbeschadet des Ausdruckes der Idee, wovon wir später sprechen werden. Noch mehr kann sogenannte Pastoralmusik im Introitus mehrerer Weihnachtsmessen, z. B. der zweiten und dritten Messe des Weihnachtstages und der Messe an Neujahr *Puer natus est nobis, filius datus est nobis,* und in manchen Gradualien der nämlichen Zeit angewendet werden; selbstverständlich darf keine Hirten-*Serenata* daraus gemacht werden, sondern die frommen Gedanken des Textes erhalten bloß das Kleid der einfältigen, schlichten Weisen der Hirten, welche an diesem Feste die Repräsentanten aller kindlich frommen Christen sind. Am Ostertage schließe sich die Vertonung des *Et resurrexit* an den historischen Hintergrund des Erdbebens und der Morgenröte des Tages an, den Auferstandenen in diesem symbolischen Panorama als Herold und Gottheld eines neuen Weltentages schildernd.

So sind viele Texte, teils feststehende, teils wechselnde, in der Liturgie, welche, besonders an manchen Festen, eine analoge Anlehnung zulassen.

3. Die dritte Art, durch die Musik Ideen auszudrücken, ist die Schilderung des inneren Lebens. Unmittelbar werden Regungen und Tätigkeiten des Gemütes, mittelbar Ideen geschildert; diese Schilderung ist die Darstellung eines Charakters, welche vom Temperament ausgeht. Meister darin ist wiederum der unsterbliche Beethoven; in seinen Sonaten, z. B. der 1., 5., 14., 23., in der *C*-moll-Symphonie u. a. hat er unerreichte Vorbilder solcher Darstellungen gegeben: sie sind psychologische Selbstbeschreibungen. Man wird einwenden, daß jeder echte Tondichter seine eigenen Stimmungen wiedergebe, besonders in Sonaten, Rhapsodien und Symphonien. Ganz richtig; aber es ist der wesentliche Unterschied zwischen den Klassikern vor Beethoven und diesem, daß jene ihre jeweiligen Stimmungen, so wie sie kamen, ohne Reflexion wiedergaben, während dieser in psychologischer Ordnung seine Affekte anführt und zwar in zweifacher Weise: entweder löst er eine heftige, stürmische Gemütsbewegung in sanfte, ruhige Stimmungen auf, oder er führt umgekehrt eine stille, elegische Gemütsstimmung zur höchsten Steigerung. Und beide Wege können wieder (mit ihm) zweifach geführt werden: sie sind dramatisch, wenn sie von einer (guten oder bösen) Handlung ausgehen oder zu einer Handlung hindrängen; sie sind lyrisch, wenn sie einen Gegenstand (oder eine Person) mit Liebe oder Abscheu betrachten. Sowohl die dramatischen, als die lyrischen Gemütstätigkeiten (Affekte) können zur höchsten Steigerung gelangen. Es ist demnach nicht richtig, die starken Affekte einfachhin dramatisch, die schwachen und sanften lyrisch zu nennen.

Wegen dieses Unterschiedes in der Wiedergabe der inneren Gemütsbewegungen und -tätigkeiten bei den Klassikern ist mit Beethoven ein entscheidender Schritt nach vorwärts in bezug auf die Ausdrucksfähigkeit der Tonkunst zu verzeichnen. Die psychologische Anordnung der Affekte schließt eine bewußte geistige Auffassung des Seelen-

Digitized by Google

lebens in sich, sie fragt: woher ist dieser Affekt? Ist er begründet? Ist er traurig, so führe ich ihn zu einer Beruhigung durch Trost, durch Gottvertrauen; ist er freudig, so stelle ich das Objekt der Freude fest, approbiere es und vertiefe mich darin bis zur Begeisterung, oder aber weise es zurück und suche mich in einer Reihe von Motiven davon abzubringen und zu einem würdigeren Objekt hinzuleiten, z. B. von der sinnlichen Liebe zur geistigen (und ihrem Gegenstand). Wilhelm Aug. Ambros nennt (in „Grenzen der Poesie und Musik, eine Studie zur Ästhetik der Tonkunst", Leipzig 1885) die Klassiker vor Beethoven „Musiker der Seele" und sagt unter anderm über Mozart, „den größten Vertreter der Musik der Seele"): „Etwas von dieser glückseligen, naiven Ungeniertheit des Volksliedes, welches singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, lebt auch in Mozart. Er ist, recht wie ein unschuldiges Kind, imstande, uns in einem Atem anzulachen und anzuweinen, ohne daß wir ihn um den Grund fragen dürfen. Es ist vergebliche Arbeit, wenn man in seinen Symphonien, Quartetten usw. einen psychologischen Entwicklungsgang sucht, wie z. B. Oulibischeff mit der *G*-moll-Symphonie tut." (Seite 67.) Unsern Beethoven aber nennt er ebenda „Musiker des Geistes", indem derselbe sich psychologische Probleme stellt und einen festen, innerlich begründeten Plan für die Reihe der zu entwickelnden Stimmungen sich vorzeichnet; seine „Musik des Geistes" wirkt selbstverständlich mit denselben Mitteln, wie die Musik der Seele, nur daß sie sich über ihr eigenes Wirken volle Rechenschaft ablegen können will (ebendaselbst S. 67). Die Musik der Seele singt, „wie der Vogel in den Zweigen singt"; die Musik des Geistes gibt uns bewußte Stimmungen, wie der Dichter. Halten wir diesen Vergleich des Musikers mit dem Dichter, des Tondichters mit dem Wortdichter, fest; er zeigt uns ganz klar das Schaffen des Tondichters nach dem Vorbilde Beethovens.

Sowohl der Dichter des Wortes als der Dichter des Tones bietet uns Stimmungen. Aber jener gibt sie uns mittelst des Wortes, dieser gibt uns fertige Stimmungen und mittelst derselben das Wort, das sie hervorgerufen hat. In sich trägt der Musiker des Geistes so gut wie der Dichter das künstlerisch konzipierte Wort und die daraus resultierende Stimmung; beide gehen in ihrem Schaffen von einer sie anregenden künstlerischen Idee oder einer höheren (poetischen) Stimmung aus und fragen sich: welche Stimmung will ich ausdrücken und welche Idee? Denn diese beiden Elemente müssen in einem ästhetischen Kunstwerke sich decken. Nach außen, d. h. in der Wiedergabe für die Hörer, gehen die beiden Künstler einen verschiedenen Weg: der Dichter des Wortes schafft *in recto* die äußeren Worte, *in obliquo* die zugrunde liegenden Stimmungen, welche eben im Zuhörer aus den Worten wieder resultieren sollen, der Musiker schafft *in recto* die Stimmungen (Affekte), *in obliquo* die dahinter liegenden inneren Worte.

So schildert der Tondichter das innere Leben, sei es sein eigenes, sei es ein fremdes, in das er sich aber hineinversetzen muß. Er schildert die inneren Stimmungen wahrheitsgetreu wie der „Musiker der Seele", um mit den Worten W. Aug. Ambros' zu sprechen, ja mit denselben Mitteln, nur daß er sich über sein Wirken volle Rechenschaft ablegen will. Die Stimmungen bringt er in eine psychologische Reihe, entweder aufsteigend oder absteigend, stellt sie lyrisch dar, wenn er von einem Gegenstand mit Bewunderung oder Liebe oder Furcht und Haß ausgeht, oder aber dramatisch, wenn er z. B. mit Zorn (oder Reue) von einem Ereignis, einer Tat sich abwendet und eine Verbesserung der Lage durch eine andere Tat anstrebt, reflektiert über die Gedanken und Beweggründe, welche die Stimmungen hervorgerufen haben, und sucht beide (erstere) durch die letzteren, die Stimmungen, zu vertonen; unmittelbar gibt er Stimmungen, mittelbar Ideen mit den sie umspielenden Bewegungen des Gemütes (z. B. das ist schön, liebenswürdig, begehrenswert, oder das Gegenteil), welche in die freien, bewußten Affekte übergehen.

(Fortsetzung folgt)

Digitized by Google

P. Anton Dechevrens S. J. †

Bio-bibliogaphische Notizen von Ludwig Bonvin S. J.-
Buffalo, N.-Y.

Am 17. Januar starb in Genf einer der genialsten und verdienstvollsten Forscher auf dem Gebiete des gregorianischen Chorals, Pater Anton Dechevrens S. J. Für jeden Freund des liturgischen Gesanges ein schmerzliches Geschehnis, für die Musikwissenschaft ein großer Verlust.

P. Dechevrens war ein unermüdlicher Arbeiter, ein klarer, logischer Geist. Mit begeisterter Liebe für die Liturgie, mit Unerschrockenheit und Ausdauer, trotz der Ungunst der Zeitumstände, trotz des jahrelangen beharrlichen Totschweigens seitens seiner wissenschaftlichen Gegner, die allem Anscheine nach selbst bis zu gegenwärtiger Stunde sich kaum ernstlich mit seinen Schriften beschäftigt haben, fuhr er unentwegt fort, der Musikwelt die Ergebnisse seiner Forschungen und Studien vor Augen zu halten. Er war eben ehrlich und fest von der objektiven Wahrheit der von ihm zutage geförderten historischen und wissenschaftlichen Tatsachen überzeugt. „Die Wahrheit," meinte er, „kommt schließlich doch immer zum Durchbruch; ich werde bis zuletzt daran festhalten," und in einem Brief vom 9. März 1908: „Bei meinen Lebzeiten erwarte ich kaum den Erfolg. Wie mir scheint, lassen sich auch hier die Worte unseres Herrn einigermaßen anwenden: *nisi granum frumenti cadens in terram mortuum fuerit, ipsum solum manet; si autem mortuum fuerit, multum fructum affert.* So oder anders, was hat's auf sich, wenn nur das Werk vollbracht wird! Sie sind jünger als ich mit meinen 68 Jahren; Sie werden vielleicht hienieden sehen, was ich nur von dort oben erblicken werde."

Seit mehr als acht Jahrhunderten waren die alten Kodizes in ihrer Neumennotation des liturgischen Gesanges mit sieben Siegeln verschlossene Bücher, für uns musikalisch ebenso unlesbar wie die ägyptischen Hieroglyphen vor der Entdeckung der Rosette-Steininschrift. P. Dechevrens hat endlich ihren Sinn, speziell ihren rhythmischen Sinn entziffert und das rhythmische System der älteren mittelalterlichen Komponisten in diesen Neumenkodizes verkörpert wiedergefunden; er gelangte zu diesem Ergebnis durch das Studium der einschlägigen Stellen der gregorianischen Schriftsteller und der Formen der Neumen selbst, wie durch Heranziehung der rhythmischen Gepflogenheiten des liturgischen Gesanges in den orientalischen Kirchen, dessen Rhythmus sich prinzipiell bis auf unsere Tage in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten hat.

Vom Schriftleiter der *„Musica sacra"* eingeladen, für das Maiheft dieser Zeitschrift einen größeren bio-bibliographischen Aufsatz zu schreiben, komme ich der Aufforderung mit Freuden nach, habe ich mich doch nicht nur mit den Schriften des hingeschiedenen Forschers eingehend befaßt, sondern auch mit letzterem seit sechs Jahren in regem brieflichen Verkehr gestanden und ihn so sowohl wissenschaftlich als menschlich näher kennen, schätzen und lieben gelernt. Ich bedauere nur, daß bei der kurzen, wegen der geographischen Entfernung noch kürzer bemessenen Zeit die Arbeit notgedrungen an einiger Flüchtigkeit leiden muß.

P. Anton Dechevrens wurde am 3. November 1840 zu Chênes bei Genf in der Schweiz geboren. Seine literarischen Studien machte er im Kollegium von Belley-Ain, Frankreich, seine Philosophie und Theologie in Freiburg, Schweiz.

Im Oktober 1861 trat er ins Noviziat der Gesellschaft Jesu zu Issenheim im Elsaß ein. Zwei Jahre später wurde er nach Paris geschickt, wo er im *Collége de Vaugirard* bis Ende 1868 die Musik dirigierte. Im September 1869 wurde er zu Laval zum Priester geweiht und erwarb daselbst den Doktorgrad in der Theologie. Darauf lehrte er zwei Jahre die Philosophie im *Collége libre* zu Vannes und drei Jahre die Theologie an der katholischen Universität zu Angers. Wegen schwacher Gesundheit mußte er jedoch im Jahre 1894 das Lehrfach aufgeben. Seine Gesundheit blieb auch in der Folge eine schwankende; so konnte er am 13. April 1908 mir schreiben: „Seit beinahe 40 Jahren leide ich an Nervenschwäche und zuweilen sehr stark; so wäre es mir z. B. in diesem Winter ganz unmöglich gewesen, auch nur eine Nummer der *‚Voix de St. Gall'* zu redigieren; letztere mußte wohl sterben."

Die sieben folgenden Jahre brachte er zu Paris in seelsorglicher Tätigkeit zu. Um 1902 erhielt er von seinen Oberen die Erlaubnis, sich in der Schweiz niederzulassen, wo er schon in den Jahren 1884 und 1889 auf kurze Zeit sich aufgehalten hatte. Dort im Kanton Freiburg, befand er sich in größerer Nähe der berühmten Bibliothek der alten Abtei St. Gallen, welche er wiederholt besuchte, deren kostbare Handschriften er mit Muße studierte und zum Teil photographierte zwecks Wiederherstellung der liturgischen Gesangsformen, einer Lieblingsaufgabe, welche er sich schon zur Zeit seiner theologischen Studien im *grand séminaire* zu Freiburg, um 1860, auferlegt hatte.

In Freiburg redigierte er, und zwar beinahe ohne Mitarbeiter, während zweier Jahre (1906 und 1907) die Zeitschrift: *„Voix de St. Gall"*. Dabei widmete er sich den verschiedenen priesterlichen Ver

Digitized by Google

richtungen; P. Dechevrens zeichnete sich nämlich aus als Prediger im Abhalten von Konferenzen und Exerzitien in Kollegien und Ordensgenossenschaften. Er hinterläßt diesbezüglich zahlreiche Handschriften, welche, nicht weniger als seine Werke über den gregorianischen Gesang, von dem Ernst Zengnis ablegen, den er allen seinen Arbeiten zuteil werden ließ.

In den letzten Jahren hatte P. Dechevrens ein typographisches System erfunden, welches den Musikdruck leichter und besser als der Stich ermöglichen soll und welches in der Tat in den Versuchen, die er damit unter Mitwirkung seines Bruders, des P. Markus Dechevrens S. J., anstellte, recht gute Resultate gab. Um diese Erfindung zu verwerten, siedelte er im Mai 1911 nach St. Maurice im Kanton Wallis über, wo er sich diesbezüglich mit einer Druckerei in Verbindung gesetzt hatte. Er hoffte so seine *Voix de St. Gall* ins Leben zurückzurufen und ihnen diesmal regelmäßig Musikbeilagen geben zu können. Die geplante Zeitschrift sollte auch die Liturgie in ihr Bereich ziehen. Auf ein meinerseits geäußertes Bedenken antwortete er mit einigen Zeilen, die ich teilweise anführen will, weil sie zeigen, in welchem Geiste er arbeitete: „Was die liturgische Frage betrifft, so ist meine Idee eine ganz andere als Sie denken. Ich habe gar nicht vor, eine für Liturgiker bestimmte eigentliche liturgische Zeitschrift herauszugeben; solcher gibt es genug und gute; mein Ziel ist ein ganz apostolisches; ich möchte nämlich die Gläubigen, ja einen Teil des Klerus zur besseren Kenntnis, Wertschätzung und Liebe des katholischen Kultus anspornen und helfen, diesem Kultus seine Schönheit, seine natürliche und übernatürliche Anziehungskraft geben durch wohlverstandene und wohlausgeführte Zeremonien, durch alte Gesänge, denen ihr eigener vollkommener Rhythmus wiedergegeben wird, und durch neuere Kompositionen, die denselben Geist atmen usw."

P. Dechevrens verstand zwar deutsch, unsere Korrespondenz wurde jedoch in französischer Sprache geführt; obiges Zitat und die übrigen aus seinen Briefen sind also Übersetzungen. Es sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß P. Dechevrens von neueren Sprachen auch noch die englische, italienische und spanische verstand. Seine Muttersprache, das Französische, handhabte er bekanntlich meisterlich; auch in seinen Briefen war der Stil, obwohl ganz natürlich und ungesucht, so korrekt und gewählt, als wäre alles für den Druck bestimmt, und seine Handschrift so schön, klar und gerade wie sein Geist und Charakter. —

In St. Maurice zeigte sich bald, daß die Mittel der in Aussicht genommenen Druckerei zum ersprießlichen Betrieb seiner Typographie nicht ausreichten, er zog daher im Laufe des Monats November 1911 nach Genf, wo eine leistungsfähigere Firma sich angeboten hatte, unter seiner Leitung die Erfindung zu verwerten und zum Ertrag zu bringen. Dabei ließ er sich als Hilfspriester in einer neuerrichteten Pfarrei anstellen, wo er „sich durch Messelesen, Predigen, Beichthören und Gesangleitung nützlich machen wollte". Für einen im 72. Lebensjahre stehenden und zudem kränklichen Mann wohl zu viel. Er starb nach dreiwöchentlicher Krankheit am 17. Januar 1912 und liegt nun in seinem Heimatsort Chênes begraben.

Im folgenden wollen wir seine Werke überblicken und kurz skizzieren. Bloß erwähnt seien vorerst die mir nur dem Titel nach bekannten Werke.

1. *„Nazareth et la famille de Dieu dans l'humanité"*. (2 Bände, Paris 1899.) Über die deutsche Bearbeitung von Johann Mayrhofer: „Nazareth und die Gottesfamilie in der Menschheit", Freiburg i. Br., Herder, siehe die Besprechung in den „Stimmen aus Maria Laach", 77. Band, S. 460.

2. *„Les universités catholiques autrefois et aujourd'hui"*. Paris, Gebr. Beauchesne & Cie.

3. *„Les chants du Paroissien romain, extraits des plus anciens manuscrits"*. Wovon erschienen sind: a) *Chants communs de la Messe, suivis de 12 Kyrie avec tropes.* 1 vol. in -8°. J. Abry, 3, *rue de la République*, Annecy (Haute Savoie). Fr. 1,50. b) *Hymnaire vésperal, suivi d'un Recueil d'hymnes et motets pour les saluts du S. S. Sacrament.* 1 vol. in -8°, ibid. Fr. 1,25. c) *Antiphonaire vésperal des dimanches et fêtes de l'année.* 1 vol. in -8°, ibid. Fr. 2,50. d) *Gradual romain des dimanches et fêtes de l'année.* 1 vol. in -8°, ibid., 1904 als in Vorbereitung angezeigt.

4. *„Etudes sur le Système musical chinois"*, in „Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft", Jahrgang II, Heft II, S. 485—551. (Breitkopf & Härtel.) Diese Studie stützt sich hauptsächlich auf das *Mémoire* des Missionärs Amiot (18. Jahrhundert).

Die folgenden Schriften seien ihrem Inhalte nach etwas näher beschrieben:

5. *„Du Rhythme dans l'Hymnographie latine"*. 1. Band in -8°. Paris, Gebr. Beauchesne & Cie., Fr. 5. Die liturgischen Hymnen befolgen in ihrer Melodie nicht den eigentlichen gregorianischen Rhythmus, den auch P. Dechevrens als „freien" bezeichnet, sie befolgen vielmehr den poetischen oder metrischen Rhythmus. Diese Unterscheidung ist wichtig. Das vorliegende Werk führt uns in diesen letzteren Rhythmus ein; es ist in zwei Teile geteilt. Der erste ist eine kleine Abhandlung über den Rhythmus bei den Alten (Griechen und Römern): Was ist Rhythmus im allgemeinen, wie gestaltet er sich zunächst in der Musik und dann in der Poesie? Der zweite Teil handelt von den Hymnen und Sequenzen der lateinischen Kirche. Nach einer kurzen (auf Hucbald und Guido von Arezzo fußenden) Auseinandersetzung der Gründe, welche für einen eigentlichen musikalischen Rhythmus auch im gregorianischen Gesang sprechen, werden die

Digitized by Google

Beziehungen dieses Rhythmus zu der poetischen und musikalischen Theorie der Griechen gezeigt, seine verschiedenen Anwendungen in den liturgischen Hymnen, sowohl in denjenigen, welche der klassischen Poesie angehören, als in denjenigen, welche nach den Regeln der Akzentpoesie komponiert werden. Es folgt schließlich eine Sammlung von Hymnen, die mit dem ihnen zukommenden Rhythmus musikalisch notiert sind. Dies ist, nach P. Dechevrens selbst, der Inhalt des sehr lehrreichen, logisch entwickelten, auf gründlichen Kenntnissen und feinen Beobachtungen gestützten Werkes, dessen Studium viel zur Klärung der Frage des Vortrags der betreffenden Gesangsformen beitragen würde.

6. *„Etudes de science musicale"*. 3 Bände in -4° (1898) ibid.; in Deutschland bei Breitkopf & Härtel erhältlich. (Preis, wenn ich nicht irre, ungefähr 25 Fr., der einzelne Band Fr. 12,50.) Diese drei umfangreichen Bände bilden trotz einiger späterer Selbstverbesserungen und Erweiterungen das grundlegende Werk P. Dechevrens, in der Frage des gregorianischen Rhythmus; sie behandeln aber nicht nur die letztere; der erste Band untersucht nämlich auf breiter wissenschaftlicher Grundlage den natürlichen Bau der Tonarten überhaupt und geht diesbezüglich die geschichtlich bedeutenden Musiksysteme durch: das altgriechische, das kirchliche der neueren Griechen, das gregorianische etc. Letzteres wird auf orientalischen Ursprung, nämlich auf das System der orientalischen Oktoëchos zurückgeführt. In einem nachträglich beigefügten vierten Anhang *(„De la musique arabe")* kommt der Autor auf diesen Punkt zurück; das Wissenswerteste aus demselben habe ich im Aufsatz: „Über das Achttonsystem (Oktoëchos)", Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 24. Jahrgang, S. 55—64, mitgeteilt.

Der zweite Band handelt vom Rhythmus des gregorianischen Gesanges zunächst vom historischen Standpunkt aus. Wegen der engen Beziehungen und fortwährenden Hinweise der gregorianischen Autoren auf den altklassischen griechisch-römischen Rhythmus wird zuerst dieser in seinen Grundzügen erklärt; hierauf wird durch geschichtliche Dokumente bewiesen, daß die gregorianische Musik ursprünglich und bis Ende des 11. Jahrhunderts, wie jede andere Musik, einen eigentlichen musikalischen, auf Noten von verschiedener und proportioneller Dauer gegründeten Rhythmus besessen hat; dann wird, ebenfalls dokumentarisch, dargelegt, wie und wann seit dem 11. Jahrhundert dieser Rhythmus sich nach und nach verlor und der liturgische Gesang schließlich eine rhythmuslose, im Gleichmaß sich darbietende Notation erhielt. Der deutsche Leser findet das hier aufgespeicherte Material teilweise verwertet in den Artikeln: „Choralrhythmus nach den mittelalterlichen Quellen" (*Musica sacra* 1908, Nr. 9/10, S. 110—117). „Ein Kapitel aus der Geschichte des Chorals: der Rhythmusverlust Ende des 11. Jahrhunderts" (Cäcilienvereinsorgan 1910, Nr. 9, 10 und 11; ferner in *Musica sacra* 1909, Nr. 1, S. 5, Nr. 2, S. 15 sq.).

Nach Feststellung der historischen Tatsache geht der Autor zur Frage über: Kann der verlorene Rhythmus wieder aufgefunden und rekonstruiert werden? Wohltuend ist zu sehen, wie er hier, wie auch sonst in seinen Werken, sichere Forschungsergebnisse von solchen, die nur eine größere oder geringere Wahrscheinlichkeit besitzen, zu unterscheiden weiß. Schon gleich auf der ersten Seite dieses zweiten Teiles seiner Abhandlung hebt er hervor: „Man erwarte nicht, daß hier dieselbe Gewißheit wie im historischen Teil erzielt werde. Allerdings werden viele Punkte durch klare und positive Zeugnisse außer Zweifel gesetzt, und es sind dies die wichtigsten und sie dienen unserer Wiederherstellungsarbeit als solide Grundlage, es gibt aber auch andere Punkte, welche wir, in Ermangelung von genauer Auskunft, auf dem Wege von Schlußfolgerungen, der Analogie und der musikalischen Angemessenheit ermitteln müssen."

Es werden nun in logischer Folge nachstehende drei Fragen behandelt: „Der gregorianische Rhythmus. Seine wahre Natur, die Form, in welcher er früher im Abendlande existierte und jetzt noch im Orient existiert; wie er die wesentlichen Bedingungen des musikalischen Rhythmus erfüllt; was ihm eigen ist und wodurch er sich vom altgriechischen Rhythmus und auch von demjenigen unserer modernen Musik unterscheidet. Zweite Frage: Die rhythmische Notation. Hat dieser Rhythmus der gregorianischen Musik in den Handschriften, welche uns die im 9. und 10. Jahrhundert gesungenen Melodien übermitteln, Spuren zurückgelassen? Mit anderen Worten, sind die Neumen eine rhythmische Notation, die klar und vollständig genug ist, um uns nach Inhalt und Form die gregorianischen Melodien im wesentlichen wiederfinden zu lassen? Dritte Frage: Übertragung der Manuskripte. Wie sind die Neumenhandschriften in einer uns verständlichen, modernen Notation zu deuten?"

Es kann hier auf diese Ausführungen nicht näher eingegangen werden; es sei nur bemerkt, daß dieselben für den gregorianischen Rhythmus drei gewöhnliche Dauerwerte aufstellen: „einen langen, einen mittleren und einen kurzen und zwar so, daß diese alle untereinander proportionell sind. Die Neumennotation hat für dieselben auch drei Zeichen: den (runden) Punkt für die kurze Dauer, die einfache *Virga* für die mittlere, die mit dem Längezeichen (Strichlein *[Episema]* oder Buchstaben t) versehene *Virga* für die lange." S. 424. P. Dechevrens hatte also schon 1898 das erkannt, was nunmehr auch Dr. Wagner im „Jahrbuch der Musikbibl. Peters", 1910, bezüglich der *Virga* und des Punktes als historische Tatsache annimmt.

Wie man aus obigem Zitat ersieht, gilt dem Pater Dechevrens die einfache *Virga* nicht — wie man ihm unbegreiflicherweise bis in die letzte Zeit vorwarf — als die gregorianische Länge; sie ist ihm vielmehr

Digitized by Google

die *nota communis;* erst die Beifügung eines Strichleins oder eines t bewirkt eine Länge; die *Virga* wird zur eigentlichen (mit dem runden Punkt gleichwertigen) Kürze durch ein übergeschriebenes c. Auch hat P. Dechevrens den als Kürze bezeichneten runden, nur in Zusammensetzungen vorkommenden [1]) Punkt stets von der *Virga jacens* (welche später auch Punkt genannt wird) wohl unterschieden und nie, wie man auch beharrlich behauptet hat, gelehrt, daß diese liegende *Virga (Virga jacens)* einen im Verhältnis zur aufrechten *Virga (Virga recta)* kurzen Ton darstelle; die *Virga jacens,* ob länger oder ob kürzer, punktartig geschrieben, ist ihm aber eine einfache *Virga,* also eine *nota communis* wie die *recta* und von dieser nicht rhythmisch, sondern melodisch (als tieferer Ton) differenziert. Solche immer wiederholten Behauptungen seitens gewisser Gegner lassen bezweifeln, ob letztere die Schriften Dechevrens wirklich gelesen haben, jedenfalls ob sie dies mit gebührender Aufmerksamkeit getan haben.

Der dritte Band enthält Dokumente mit erklärendem Texte, unter anderen eine Anzahl zur Veranschaulichung der im Verlauf der Jahrhunderte eingetretenen Notationsänderungen sehr geeigneter photolithographierter Seiten aus alten Kodizes; ferner die Wechselgesänge zu 30 Messen aus St. Galler Neumenkodizes, und zwar in doppelter Übertragung in modernen Noten: eine genaue, wörtliche mit den Neumenzeichen oberhalb den Noten, dann eine zweite, die ausdrücklich als freie, vervollkommnete, leicht veränderte Übertragung in Takteinteilung (zur Kenntlichmachung der dynamischen Akzente, der musikalischen Interpunktion etc.) bezeichnet wird. Trotz dieser klaren Auseinanderhaltung (cf. Bd. II, S. 379 sq.) diente diese zweite Übertragung vielen Gegnern als Handhabe zum Vorwurfe gegen P. Dechrevens, als lehre er, daß der Choral ursprünglich moderne Takte gehabt habe; während er doch in diesem Werk und in den folgenden stets betonte, nicht nur, daß dies nicht der Fall ist, sondern daß der eigentliche gregorianische Rhythmus — es handelt sich hier nicht um Hymnen und ähnliche Stücke — auch nicht nach altklassischen metrischen Taktordnungen gestaltet sei.

Zum nämlichen Zweck mußte auch — diesmal, wenigstens anscheinend, mit etwas mehr Berechtigung — die fehlerhafte Darstellung des *Chronos* (Zeit, Zeitteil) herhalten, deren sich P. Dechrevens in diesem Werke in der *„Introduction littérale"* der dreißig Messen bedient. Er hat sich im folgenden Werk (*„Les vraies mél. gég."* S. 98, Anm.) selbst korrigiert. Der *Chronos,* wie er jetzt noch im orientalischen Choral zur Zeitmessung und Taktierung der Melodien gehandhabt wird und mehr als wahrscheinlich auch in der gregorianischen Zeit der abendländischen Kirche gebräuchlich war, ist nichts anders als ein Zeitteil, in unserer modernen Musik der Taktteil, die Taktzeit. Wir taktieren heute das Zeitteil mit einem ungeteilten Streich, die Orientalen (speziell die Musiker der griechischen Kirche) taktieren es aber teilend nach *Thesis* und *Arsis,* mit abgemessener Senkung und Hebung der Hand; der *Chronos* bleibt aber doch nur ein Zeitteil, und die *Chronosthesis* (und der ganze *Chronos*) ist an und für sich keine sogen. starke Taktzeit (was den eigentlichen modernen Takt charakterisiert); die *Chronos*-Note, falls sie betont ist, ist dies nicht etwa weil sie eine *Chronosthesis* enthält, sondern weil und wann die melodische Einrichtung dort einen dynamischen Akzent mit sich bringt.

P. Dechevrens hat im gegenwärtigen Werk diesen *Chronos* zu großwertig dargestellt, indem er ihm den Wert von zwei eigentlichen *Chronoi* gab; man muß deshalb aus einem *Chronos* zwei machen, man denke sich die durch das Notensystem gezogenen Striche einfach weg.

Die *Chronosscansion,* d. h. die mit einer Doppelbewegung ausgeführte Abmessung des Zeitteils, ist also die nach *Arsis* und *Thesis* abmessende *Scansion,* von der die gregorianischen Autoren sprechen.

7. *„Les vraies mélodies grégoriennes. Vésperal des dimanches et fêtes de l'année extrait de l'Antiphonaire du B. Hartker (X^e siècle)".* 1. Band in -4°. 1902, Paris, Gebr. Beauchesne & Cie. (ungefähr 25 Fr.). — Das Werk enthält einen 143 große Seiten umfassenden theoretischen Teil und einen musikalischen, d. h. teilweise das alte Hartkersche Antiphonar in doppelter Übertragung mit Beigabe der Neumen. Der theoretische Teil bietet Neues und weiter Entwickeltes besonders in bezug auf das Argument, welches der orientalischen Choralpflege entnommen wird; ferner eine Untersuchung des sogen. oratorischen Rhythmus (Pothier, L'houmeau etc.) und eine vervollkommnete Neumenauslegung. Es ist ein bedeutendes Werk, das sich angenehm liest. Vom theoretischen Teil erhält der deutsche Leser Kenntnis durch die 20 Seiten umfassende, sehr eingehende Besprechung, welche P. Gietmann für das Kirchenmusikalische Jahrbuch, 1902, S. 193 ff. geschrieben hat, und im dritten Teil der Fleury-Bonvinschen Schrift: „Über Choralrhythmus" (Breitkopf & Härtel) von S. 55 an.

8. *„Le Rhythme grégorien. Réponse à Mr. Pierre Aubry"*, 1904, Annecy, J. Abry, 70 S., Fr. 1. — Aubry hatte eigens den Orient bereist, um sich zu vergewissern, ob wirklich alle Liturgien des Orients im Kirchengesang eine genaue Tonmessung haben, und hatte diese Tatsache bestätigt gefunden; er hatte aber geleugnet, daß der *Chronos,* das Einheitsmaß dieser Tonmessung, ein hohes Alter hat, und ferner die These aufgestellt, daß der oratorische Rhythmus allein der wahrhaft traditionelle im Choral sei im Morgen- wie im Abendlande und zudem allein gewisse Tatsachen befriedigend erkläre. Dagegen wendet

[1]) So wenigstens in der St. Galler sogen. Romanusnotation, und diese allein ist das Entzifferungsobjekt P. Dechevrens'.

Digitized by Google

sich Dechevrens' Schrift in meisterhafter, geistvoller und inhaltsreicher Polemik. Siehe darüber Gietmanns ausführliches Referat: „Rhythmus des morgenländischen Kirchengesanges" im Kirchenmusikalischen Jahrbuch, 29. Jahrgang, S. 79 ff.

9. *‚Voix de St. Gall.'* Zwei Jahrgänge (1906, 1907). Eine Zeitschrift, die einen Schatz von inhaltsreichen Artikeln über den gregorianischen Gesang, speziell dessen Rhythmus, enthält. Die zwei Jahrgänge können von Breitkopf & Härtel, Leipzig, bezogen werden.

10. *„Extrait des Voix de St. Gall. Le chapitre quinzième du Micrologue de Gui d'Arezzo".* Ein ausführlicher Kommentar zum 15. Kapitel des *Micrologus* Guidos von Arezzo und zugleich eine eingehende Darlegung der Rhythmusfrage im gregorianischen Gesang mit Neumenkunde, Beweisen usw. Dieser Auszug aus der *Voix de St. Gall* kann bezogen werden vom Bruder des verstorbenen Autors, dem Astronomen P. Marc Dechevrens S. J., Observatoire St. Louis, Jersey, England.

P. Dechevrens spricht in der Vorrede von einem zweiten Auszug: *„Le Kyriale de St. Gall et de quelques autres Eglises renommées aux IX^me, X^me, et XI^me siècles";* ich weiß aber nicht, ob er seinen Plan ausführen konnte.

11. *„Super litteris Romanianis sv, sb, sm, lb, lm, iv, ib, imearumque significatione tonali in manuscriptis Sangallensibus".* In der römischen Zeitschrift *„Ephemerides liturgicae"*, November 1908, S. 678—686. Eine Antwort auf einen Artikel Barallis in *„Rassegna gregoriana"* (Juli bis August 1908).

12. *„Composition musicale et Composition littéraire à propos du chant grégorien".* 1910. Paris, Alphonse Picard & Fils, 82 rue Bonaparte.

Zwei Bücher in einem Bande; ein im ganzen 366 Seiten umfassendes Werk mit sehr vielen Musikbeispielen, das nebst neuer, von anderen Seiten vorgenommener Beleuchtung der in früheren Arbeiten behandelten Gegenstände auch inhaltlich manches Neue bringt; namentlich wird hier im Anschluß an Odos (von Clugny) Traktat *„De Musica"* der melodische Satzbau des gregorianischen Gesanges eingehender erläutert. Ein in gegenwärtigen Zeitläufen interessantes Kapitel ist das über den eigentlichen oratorischen Rhythmus (Ciceros etc.). Einen Auszug daraus findet der deutsche Leser im Artikel: „Oratorischer Rhythmus und Kursus" in „Gregoriusblatt", 1911, Nr. 7/8. Siehe auch im Märzheft der *„Musica sacra"*, 1912 den Artikel: „Vervollständigter Text eines Hucbaldschen Dokumentes" *(Sane punctos ac virgulos etc.)*, der die Seiten 179—182 des II. Buches wiedergibt.

13. *„Des ornements du chant grégorien".* Noch Manuskript. Ein im Aprilheft des „Cäcilienvereinsorgans" erschienener Aufsatz: „Studie über einige Ziernoten des gregorianischen Gesanges: *Strophicus, Pressus, Oriscus* und *Quilisma"*, der praktisch ein Auszug aus einigen der wichtigsten Kapitel dieses Traktats ist, gibt einen Begriff von dem kostbaren Inhalt der Dechevrensschen Arbeit. Diese selbst wird hoffentlich bald veröffentlicht werden.

14. Ein *Mémoire* über Dr. P. Wagners Abhandlung: „Zur Rhythmik der Neumen" im 17. Jahrgang der „Musikbibliothek Peters". Das von P. Dechevrens Herrn Dr. P. Wagner mitgeteilte Manuskript wurde auf Ersuchen Dr. Wagners hin, es nicht zu veröffentlichen, bis die revidierte Ausgabe der „Neumenkunde" erschienen sei, noch nicht dem Drucke übergeben.

15. P. Dechevrens letzte literarische Arbeit ist wohl der Artikel: „Eine vor kurzem in bezug auf Guido von Arezzo geführte Kontroverse". (cf. Cäcilienvereinsorgan, Februarheft.)

16. Zusammen mit dem auf dem Gebiet des Rhythmus als Autorität bekannten Musiker Mathis Lussy arbeitete P. Dechevrens, 1908 anfangend, an einer *Edition annotée et commentée de la Sonate pathétique, Op. 13, de Beethoven.* Am 7. März 1911 schrieb er mir darüber: „Das Werk wird gegenwärtig gedruckt und gestochen. Mathis Lussy arbeitete seit langem daran und er legte großen Wert darauf; er ist darüber gestorben und hinterließ es im Plane und in Aufzeichnungen, darauf rechnend, daß ich es vollenden würde. In der Tat habe ich es im letzten Jahre fertiggestellt. Es ist eine Ausgabe der *Sonate pathétique* Beethovens, die nach Lussys rhythmischen Grundsätzen rhythmisiert und erläutert wird, mit einer Einleitung von ungefähr hundert Seiten." Noch wenige Tage vor seinem Tode hat er die letzten Druckbogen des Werkes revidiert.

Digitized by Google

Wunibald Briem †

Freitag den 15. März verschied in Feldkirch, Vorarlberg, Herr Stadtpfarrorganist Wunibald Briem. Das Leichenbegängnis, dem viele hundert Menschen folgten, bezeugte die außerordentliche Teilnahme des ganzen Landes an dem Tode dieses seltenen Mannes — selten durch seine anspruchslose Bescheidenheit und selbstlose, rastlose Tätigkeit.

Er war geboren in Feldkirch am 25. August 1841. Nach vierjährigem Gymnasialstudium besuchte er die Akademie der Tonkunst in München, an welcher er 5—6 Jahre, hauptsächlich unter Rheinberger studierte. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, wurde er 1863 Lehrer der Musik an der 1856 gegründeten Erziehungsanstalt der Jesuiten, 1866 Stadtpfarrorganist, 1868 Gesanglehrer am Staatsgymnasium. Diese Ämter genügten aber seiner Tatkraft bei weitem nicht.

1867 war der Cäcilienverein durch Witt in Regensburg gegründet worden. 1870 fing Herr Briem an, Vorarlberg von Gemeinde zu Gemeinde zu durchwandern, um das Ziel dieses Vereines auch in seinem Vaterlande durchzusetzen. Er wurde Gründer und erster Vorstand desselben in Vorarlberg und behielt die Leitung bis 1897, wo Herr Schwenk aus Bregenz dieselbe übernahm.

Alle Reisen machte er auf eigene Kosten. Wo er die nötigen Mittel nicht fand, die Kirchenmusik mit guten Tondichtungen zu versehen, kaufte er diese mit eigenem Gelde und schenkte sie den Kirchen. Seine Leutseligkeit und Freundlichkeit gewannen ihm alle Herzen. Wo eine Orgel aufzustellen oder zu prüfen war, in Vorarlberg oder den angrenzenden Ländern, wo Glocken zu beschaffen waren, war Herr Briem der Berufene und Gerufene. Schreiber dieses hatte noch vor wenigen Monaten Gelegenheit, den feinen Takt und die geistreichen Gedanken zu bewundern, die ihm zu Stegreifreden bei ähnlichen Zusammenkünften oder Festen zur Verfügung standen. Sein kindlich frohes Gemüt fand auch den fröhlichen, harmlosen Witz, der ringsum Heiterkeit verbreitete.

Seine Bescheidenheit verhinderte ihn, von seinen Werken irgendwie Aufhebens zu machen. Vergebens würde man in seinem Nachlasse ein Verzeichnis sämtlicher Kompositionen oder literarischen Arbeiten suchen.

Und dieser waren viele. Litaneien, Chöre, Lieder für Kirche, Schule, ein Singspiel zu Ehren der heiligen drei Könige, vor allem das größere Werk: die Kaiserreise, das anläßlich des Besuches Sr. Majestät des Kaisers von Österreich in Vorarlberg 1881 komponiert wurde. Einfach und anspruchslos, liebenswürdig und sich leicht den Menschen mitteilend ist seine Musik; die homophone Liedform ist deshalb bevorzugt in all seinen Schöpfungen. Sehr verdient machte sich Herr Briem durch die Herausgabe des Brixener Diözesangesangbuches 1902, das 1906 in zweiter Auflage erschien. Kurz vor seinem Tode hatte er noch einen verkürzten Auszug desselben erscheinen lassen, um einem mehrfach gehegten Wunsche zu entsprechen.

Selbstverständlich für ihn kommt zu diesen Arbeiten eine ungezählte Menge von Artikeln in Zeitungen und Zeitschriften, die der Kirchenmusik im weitesten Umfange dienten, besonders den edlen Gesang in edler Art in Kirche und Volk verbreiten sollten.[1])

Siebzehn Jahre hindurch war er im Lehrlingsvereine seiner Vaterstadt tätig durch Unterricht im Gesang und Musik, ebenso in Gesellen- und anderen Vereinen.

„Ich weiß nicht," schrieb nach seinem Tode eine ihm nahestehende Persönlichkeit, „was mehr an ihm zu bewundern, seine Pflichttreue, seine Güte, seine rastlose Arbeit. Sein ganzes Leben war Gebet und Arbeit, durchleuchtet von wahrer Gottesliebe und wahrer Frömmigkeit ... und wie war er im Leben so gerne gefällig ... solch ein Organist, der mit seinem Spiele betete, wird wohl kaum mehr zu finden sein." Es findet dieses Lob seine Bestätigung in den Worten, die Herr W. Briem selbst vor kurzem einem Freunde in zwangloser Unterhaltung sagte: „Ich freue mich, daß ich mein Leben lang für Gott gearbeitet habe."

Feldkirch, *Stella matutina* P. Fr. Des Enffans d'Avernas S. J.

[1]) Eine hinterlassene Schrift über die alte Kirche St. Johann gibt Zeugnis von seinen anderweitigen Kunst- und Altertumsstudien.

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Ton und Licht. Einem interessanten Aufsatze von F. A. Geißler-Dresden[1]) entnehmen wir folgende Ausführungen. Er urteilt über Aufführungen bei Tageslicht: „Die Töne, einzeln sowohl als auch im Gesamtklangbild, haben ihren Charakter verändert, die volle Resonanz scheint ihnen zu fehlen; alles klingt leerer, hohler als am Abend."

„Beim Gesange tritt diese Erscheinung verhältnismäßig am wenigsten zutage." — Seiner Meinung nach büßen die Holzblasinstrumente am meisten von ihrem eigenartigen Klange ein.

Im Tageslicht klingt das Orchester „viel spröder, härter und weniger eingespielt".

Die Einschaltung der künstlichen Beleuchtung innerhalb eines Konzertes an trüben Vormittagen erzeuge für den folgenden Teil der Aufführung eine wesentlich andere Stimmung.

Auch in bezug auf die Dynamik zeige das Tageslicht eine andere Beeinflussung als das künstliche Licht. „Mir schien es immer, als sei bei natürlicher Beleuchtung ein zartes Pianissimo des Orchesters viel schwerer zu erzielen als wie beim künstlichen Licht. Im Gegensatz dazu hatte ich den Eindruck, als ob eine kräftige, scharfe, harte Rhythmik vom Tageslicht gefördert würde.

Die gemalten Fensterscheiben alter Kirchen hätten „den Zweck gehabt, jene ‚ehrwürdige Nacht' der Gotteshäuser zu schaffen, die für die religiöse Stimmung Vorbedingung zu sein scheint."

„Deshalb erscheint mir die übermäßige, helle, grelle Beleuchtung unserer modernen protestantischen Kirchen als sehr stimmungstörend, sobald die Musik einsetzt."

Wir unterschreiben diese Ausführungen. In dieser Beziehung wird uns eine ungekürzte Aufführung von Liszts Christus durch den Riedelverein in Leipzig unvergeßlich bleiben. Ein wunderbarer Mainachmittag ging in Abendstimmung über, als um 6 Uhr die Aufführung in einer der schönsten gothischen Kirchen ihren Anfang nahm. Dunkelrotes Sonnengold umschlang die stummen Pfeiler. Und mitten hinein in Amselgesang und Finkenschlag das Anfangsthema: *„Rorate coeli"*.

Alles in Licht und Hoffen, in Sehnsucht und in das Glück süßer Erwartung getaucht. Als dann die Ankunft der Könige geschildert wurde, flammten die Lichter auf. Und die Nacht schaute großen Auges zu den schwarzen hohen Fenstern herein, als die Klänge des *Stabat mater* übergingen in die Entsetzensschreie *in die judicii*, am Tage des Zornes.

Das Gegenteil erlebten wir, als zu Bachs ruhmreichen Gedächtnis die unverkürzte Aufführung seiner Matthäus-Passion am hellelichten Tag erfolgte, noch dazu bei stechender Hitze. Dasselbe Gotteshaus, tiefernste Klänge — und doch — alles nahm sich wie eine Probe mit Orchester aus.

Und ein drittes Mal — eine tüchtige Gesanglehrerin gab mit ihren Schülerinnen ein Kirchenkonzert zu irgend einem wohltätigen Zwecke. Die Kirchenverwaltung hatte nur eine beschränkte Zahl Lichter bewilligt. Halbdunkel kämpfte mühsam mit dem huschenden Dämmerschatten. Und der Eindruck ein unsagbar seelenstarker. Der eine Pfeiler hat es gesehen, wie mühsam ein stiller Zuhörer nach Fassung rang.

Besonders interessiert uns der Hinweis des feinfühligen Verfassers auf die Bauart der Kirchenfenster. Wir selbst sind nun gerade kein Freund von einer so starken künstlichen Abdämpfung des Lichtes, daß man bei Sonnenschein am liebsten Kerzenlicht im Gotteshause anzünden möchte. Aber andrerseits haftet der lichtdurchfluteten Halle eine gewisse nervöse Reizsamkeit an, die eine seelische Vertiefung auf dunkel abgestimmte Gemütszustände nicht gut aufkommen lassen will. Und die Erneuerung des Kreuzesopfers auf Golgatha in der heiligen Messe gehört hiezu.

Sodann noch ein kurzer Hinweis auf die Tatsache, daß nachts der Schall weiter trägt als am Tage. Wahrscheinlich hat dies darin seinen Grund, daß die Nachtluft feuchter, dichter in ihren Molekülen gelagert ist, als die durch Sonne „gedörrte" Tagesluft.

Jedenfalls ergibt sich das eine aus der oben mitgeteilten Untersuchung, daß der Dirigent gut daran tun wird, bei Aufstellung seines Programms zu beachten, für welche Tageszeit es berechnet ist. Kinderjubel verlangt Sonnenschein. Ernste Gedanken quellen aus der Tiefe in der dunklen Nacht. — Damit dürfte ohne Zweifel die Tatsache zusammenhängen, daß manche Komponisten nur in der Nacht mit Selbstbefriedigung und Glück zu komponieren imstande waren. In dieser Beziehung wird wohl jeder mit uns der Meinung sein, daß Beethovens Kunst zur Seelenfreundin die Nacht sich erkor.

Ebenso stark auf die Mitwirkung der Nacht eingestellt erscheint uns Chopins Tonkunst, ohne damit direkten Bezug auf seine Nokturnen nehmen zu wollen. Denn nicht alles, was bei den übrigen unter diesem Namen segelt, hat Anspruch auf diese Bezeichnung.

[1]) Aus „Die Musik" Heft 13 (April 1912).

Digitized by Google

Zum Schlusse bleibe nicht unerwähnt, daß auch gewisse Vertreter der Wortkunst nur zu erschöpfen sind durch Zuhilfenahme der nächtlichen Stimmung. Abgesehen von den Gedichten, die direkt die Stimmung der Nacht behandeln, gibt es eine Menge literarischer Stoffe, die eine Rezitation bei Tageslicht unmöglich machen. Was sollte aus den Dramen werden, abgesehen von der dekorativen Wirkung des Lichtes.

Vor allem rechnen wir hiezu das hohepriesterliche Gebet Jesu: ein „Nachtstück", rein sprachlich betrachtet, das seinesgleichen sucht. Jedenfalls wäre es lohnend, diesen Erscheinungen auf den Grund zu gehen.

Leipzig. Nach Mahlers „Achter Symphonie" führte der Riedelverein den „Messias" von Händel auf. — Der Bachverein gab am gleichen Tage — dem sächsischen Bußtage — die Johannes-Passion, dirigiert von K. Straube. Die Sing-Akademie brachte die ewig junge Schöpfung von Haydn zu Gehör — Gelegenheit genug, Mahler, den Neuen, zu messen an der Größe der Alten. Für die gründliche Auffassung beider kein Schaden.

In **Berlin** hat Siegfried Ochs mit seinem herrlichen Chore die Fahne Bachs hochgehalten mit einer herrlichen Aufführung von Bachs Hoher Messe in *H*-moll.

Immer im Aufschwunge begriffen sind Konzertreisen ganzer Chöre. Unvergessen bleibt die Fahrt des Riedelvereines nach **Bayreuth** zur Weihe des Schauspielhauses. Neuerdings reiste der Bachverein nach **Berlin** und führte daselbst die Johannes-Passion auf.

Christi Himmelfahrt führt den Doppelchor Riedelverein A und Riedelverein B auch nach der Hauptstadt des Reiches, um Mahlers „Achte" zu singen. Ebenso folgt dahin der Chor der Instrumentalisten. Eine große Aufführung erlebte auch **Halle** mit der Aufführung von Bachs Matthäus-Passion durch die Robert Franz-Singakademie.

Und am Schlusse eines größeren Konzertberichtes lesen wir: „Verdienstlich sind auch die Bestrebungen des Domkapellmeisters Eugen Wöhrle, der mit seinem Chor-Schulverein die ältere und neuere a cappella-Literatur pflegt, freilich aber mit einem wenig genügenden Chormaterial einwandfreie Resultate nicht zu erzielen vermag."

Sollte dieser Verein zu unserer Seite gehören? — Bei uns wird in der praktischen Musikpflege viel, sehr viel hoch Anerkennenswertes geleistet; aber was wir vermissen ist der Zug ins Große. Darum begrüßen wir aufs freudigste die Äußerung des Wunsches von seiten des Herrn Professor Moißl aus Graz anläßlich seiner Besprechung des Innsbrucker Cäcilienfestes, daß auf den Cäcilientagen unsere großen Meister in ihren großen Werken in großer Weise zu Worte kommen.

Der berühmte Germanist Freiherr Rochus von Liliencron, der sich auch um die protestantische Kirchenmusik große Verdienste erworben hat, starb zu **Koblenz** im Alter von 92 Jahren. Er stand in freundschaftlicher Beziehung zum seligen Generalpräses Dr. Haberl. L.

Karwochenprogramme wurden der Redaktion von einer Reihe von größeren Chören in reicher Anzahl zugesandt. Dieselben zeugen fast durchweg von dem ernsten Bestreben nicht bloß liturgisch würdige, sondern auch künstlerisch-wertvolle Kirchenmusik zu bieten, und wenn die Ausführung der Gesänge mit dem auf dem Programm Versprochenen gleichen Schritt gehalten hat, dann ist die *Musica sacra* wieder um ein gut Stück weiter gekommen. Aus denselben hebt die Redaktion besonders hervor: Altötting (Kapellmeister A. Ebenberger), Deggendorf (Chorregent A. Goller), St. Elisabeth, Nürnberg (Chordirektor C. Pittner), Plock (Chordirektor S. Sieja), Rowssoje (Chorregent J. Steingaß), Trient (Domkapellmeister R. Felini), Weiden (Chorregent H. Härtle) usw.

Der Redakteur der *Musica sacra* hat die Karwoche in Italien und zwar in **Venedig** und **Rom** zugebracht. Was er hier an kirchenmusikalischen Eindrücken und Erfahrungen gesammelt — Erfreuliches und Unerfreuliches — läßt sich nicht in kurzen Notizen unterbringen, sondern verlangt ausführliche Darlegungen. Dieselben sollen — zusammen mit seiner kirchenmusikalischen Reise nach **England** und **Frankreich** — in nicht allzuferner Zeit den Lesern der *Musica sacra* geboten werden. — Auch über den kirchenmusikalischen Kongreß, der vom 15.—18. April in **Rom** tagte und mit einer längeren, überaus herzlichen Audienz beim Heiligen Vater endete, soll darin eingehender gehandelt werden. Die verehrten Leser mögen sich also bis zum Erscheinen dieser „Kirchenmusikalischen Reiseerinnerungen" gütigst gedulden.

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage an: Der fünfte Bogen zum VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik":

Dr. Otto Drinkwelder S. J., Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in **Regensburg**

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrg. ∴ **1912** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

6. Heft
Juni

Die Messgesänge am Feste des heiligen Johannes des Täufers

Von P. Dominikus Johner O. S. B.-Beuron

Das Fest des heiligen Johannes des Täufers ist nach dem *Motu proprio* vom 2. Juli 1911 immer am Sonntag vor dem Feste Peter und Paul zu feiern. Die Messe des Festes beansprucht daher als Sonntagsmesse mit Oktav noch mehr als bisher allgemeines Interesse, das vielleicht durch folgende Zeilen gefördert werden kann.

Das Fest der Geburt des heiligen Johannes gehört zu den ältesten Festen. Schon St. Augustin (*Sermo* 292) zählt dasselbe zu den *Solemnitates,* welche *ex majorum traditione,* als auf der Tradition der Vorfahren beruhend, begangen wurden. Nach Kellner[1]) ist das Fest in dem ältesten Kalendarium der afrikanischen Kirche und in der Festordnung des Perpetuus von Tours notiert. Auch unter den Predigten des heiligen Petrus Chrysologus und Maximus von Turin finden sich mehrere Festhomilien. Die Synode zu Agde zählt es schon 506 zu den höchsten Festtagen, an welchen alle Gläubigen dem Gottesdienst in ihren Pfarrkirchen beizuwohnen hatten, nicht in Privatoratorien. Im Mittelalter wurde es mit Sabbatsruhe begangen. Die Synode von Seligenstadt vom Jahre 1022 (*cap.* 1) verlangte sogar von allen Christen vor dem Johannisfeste eine vierzehntägige Abstinenz.

Warum wurde gerade der 24. Juni für dieses Fest festgesetzt?

Nach den im Evangelium angegebenen Daten besteht ein inniger Zusammenhang zwischen dem Feste der Geburt des heiligen Johannes und dem Weihnachtsfeste. Aber man kann nochmals fragen: Warum wurde gerade das Weihnachtsfest am 25. Dezember und dementsprechend das Fest der Geburt des heiligen Johannes am 24. Juni gefeiert?

Was das Weihnachtsfest am 25. Dezember betrifft, so läßt sich im Abendlande schon im 4. Jahrhundert von einer in allen Kirchen nachweisbaren Tradition sprechen. Nicht so im Orient. Klemens von Alexandrien[2]) berichtet von verschiedenen Meinungen, denen zufolge Christus am 19. oder 20. April oder am 20. Mai geboren sei, legt aber der ganzen Frage kein Gewicht bei. In den meisten Kirchen wurde am 6. Januar das Fest der Theophanie und damit der Taufe Jesu begangen. Damit verband sich die Erinnerung an die Geburt Christi, indem man die Worte, die der heilige Lukas nach der Taufe Jesu beifügt: *Ipse Jesus erat incipiens quasi annorum triginta* (richtig übersetzt: Jesus war, als er anfing, ungefähr dreißig Jahre alt) allzu wörtlich nahm: Jesus fing damals an, dreißig Jahre zu zählen. In Antiochien wurde um das Jahr 377 der 25. Dezember für das Weihnachtsfest festgesetzt, wie es scheint, auf Anregung des heiligen Hieronymus. Aber noch zehn Jahre später fand der heilige Chrysostomus unter seinen Zuhörern noch manche, welche sich mit dieser Neuerung noch nicht zurechtgefunden hatten. Er suchte sie von der Richtigkeit dieses Datums zu überzeugen, indem er darauf hinwies, daß im Abendlande, vor allem in Rom, das Weihnachsfest am 25. Dezember begangen wurde. In Rom, meint er, wo man die von der Staatsbehörde

[1]) Heortologie, 2. Auflage. S. 160. [2]) I *Strom. lib.* 1, *cap.* 21 M. P. Gr. 8, 886 f.

Digitized by Google

sorgfältig aufbewahrten Listen der jüdischen Volkszählung nachsehen konnte, mußte man doch wissen, an welchem Tage Christus geboren wurde. Mehr Gewicht legte er aber auf folgendes, nicht gerade glückliches, aber für unsere Frage bedeutungsvolles Argument. Für ihn gilt es als absolut sicher, daß der heilige Johannes am 24. Juni geboren wurde und zwar aus folgendem Grunde: Für ihn und manch anderen hervorragenden Kirchenvater, wie Ambrosius, Augustin, Beda, ja sogar Hieronymus[1]) bekleidete der Vater des heiligen Johannes des Täufers die Würde eines Hohenpriesters und wenn es vom heiligen Zacharias heiße, daß er nach der Ordnung seiner Priesterklasse in den Tempel des Herrn hineinging, um zu räuchern, so handle es sich um nichts anderes, als um das Eintreten des Hohenpriesters in das Allerheiligste, was demselben nur einmal im Jahre, und zwar am Laubhüttenfest, also gegen Ende September, gestattet war. Zu dieser Zeit also erhielt Zacharias vom Engel die Verheißung eines Sohnes, und so ergibt sich für den Tag der Geburt des heiligen Johannes einer der letzten Tage des Juni. Von diesem für den heiligen Chrysostomus absolut sichern Datum geht er dann aus, um mit Berücksichtigung der Daten des Evangeliums den 25. Dezember als den Tag der Geburt des Herrn zu beweisen.

St. Augustin bringt die beiden Feste mit Winter- und Sommersonnenwende in Zusammenhang und erklärt das Wort des heiligen Johannes: „Ich muß abnehmen, er aber muß wachsen", dahin, daß Johannes der Täufer an dem Tage geboren wird, an welchem die Tage anfangen abzunehmen, während Christus an dem Tage geboren wird, an welchem die Tage wieder zunehmen *(Sermo* 21 *de Sanctis).*

Mehr Gewicht hat jedenfalls folgender praktischer Grund: die Kirche gestaltete die in heidnischer Zeit festlich begangenen Tage der Winter- und Sommersonnenwende (am 25. Dezember feierte man das Fest des *sol invictus* oder *natalis solis*) zu christlichen Feiertagen um, um auf diese Weise die Christen von heidnischen, an diesen Tagen üblichen Gebräuchen abzubringen. Was die Sommersonnenwende anlangt, so pflegte man in der Nacht während der Morgenfrühe in einem Fluß oder Teich oder einer Quelle ein Bad zu nehmen, wogegen der heilige Cäsarius in seinem *Sermo* 277 Stellung nahm. Auch der heilige Augustin tadelt die Christen, die am Feste des heiligen Johannes des Täufers aus heidnischem Aberglauben ans Meer[2]) gingen und sich dort tauften (*Sermo* 196).

Liturgisch wurde der heilige Johannes durch die Feier dreier heiliger Messen ausgezeichnet. Das Gelasianum verzeichnet zwar nur zwei, eine für die Vigil und eine für das Fest selbst, dagegen bringt der von Thomasius Band V seiner *Opera omnia* veröffentlichte *Antiphonarius ordinatus a Sancto Gregorio* deren drei, und zwar die *Vigilia S. Joannis Baptistae,* das *Natale S. Joannis in prima missa* und das *Natale eiusdem in die.*

Nach Martène[3]) schreibt Helgald, Mönch von Fleury, in seinem Leben des Frankenkönigs Robert die Einführung dieser drei Messen dem heiligen Gregor zu. Zwei Messen am Festtag selbst „finden sich in allen alten handschriftlichen Sakramentarien". Im 13. Jahrhundert waren zwei Messen an einem Tage, außer an Weihnachten, Ostern und im Notfall allgemein verboten; doch erlaubt noch ein Konzil von Nimes (1284) außerdem zwei Messen an Pfingsten, Christi Himmelfahrt, Johann Bapt., Allerheiligen und Epiphanie.

Die erste Messe war also die Vigilmesse. Sie stimmt in den Gesangstexten mit der heutigen vollständig überein und wurde ursprünglich nach der Vorvesper gehalten *(in jejunio S. Joannis Baptistae post Vesperas).*

Die zweite Messe wurde nach einigen Handschriften um Mitternacht *(de media nocte)* oder am frühen Morgen *(primo mane),* nach Amalarius beim anbrechenden Tageslicht *(diluculo, in exordio lucis)* oder nach dem erwähnten Helgald nach dem *Te Deum laudamus* der Matutin gehalten, weil Johannes das Ende des Gesetzes und die Morgen-

[1]) Vgl. *Revue bénédictine* 5, 261 ff.

[2]) Damit hängt wohl zusammen, daß man heute noch in manchen Gegenden Portugals einem um Mitternacht des St. Johannes-Festes genommenen Bade im Meer eine besondere Heilkraft zuschreibt.

[3]) Hier und im folgenden vgl. Martène: *De antiquis ecclesiae ritibus lib.* IV, *cap.* 32, Nr. 23 und *lib.* I, *cap.* III, *art.* 3, Nr. 15 und Nr. 18; außerdem Amalarius: *lib.* III. *cap.* 38 und *lib.* IV, *cap.* 40, Pseudo-Alkuin *De div. off. cap.* 30, und Hugo von St. Victor *lib.* III. *de offic. eccl. cap.* 6.

Digitized by Google

röte der Sonne der Gerechtigkeit war. Für diese Messe werden in den Handschriften verschiedene Texte angegeben:

Introitus und Graduale: *Justus ut palma,* **Alleluja:** *Beatus vir,* **Offertorium:** *In virtute tua,* **Communio:** *Posuisti Domine* **oder Introitus:** *Gloria et honore,* **Graduale:** *Beatus vir,* **Alleluja:** *Justus ut palma,* **Offertorium:** *Gloria et honore,* **Communio:** *Magna est;* **nach andern: Introitus:** *In virtute tua.*

In den Manuskripten von St. Gallen läßt sich bezüglich dieser Messen eine einheitliche Praxis nicht nachweisen. Cod. 50 (9.—10. Jahrhundert), eine Art von Lektionarium, hat außer der Vigilmesse nur eine Messe für das Fest des heiligen Johannes, ebenso der mit Neumen versehene Cod. 359 (9. Jahrhundert), desgleichen Cod. 339 in seinem Antiphonale. (Auch Cod. 121 von Einsiedeln kennt nur Vigil- und Festmesse.) Das im gleichen Cod. 339 enthaltene, der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts angehörende Sakramentar spricht dagegen von der *Vigilia St. Joannis Bapt.,* ferner von dem *Natale St. Joannis Bapt. ad pr.(imam) m.(issam)* und *ad publicam missam,* kennt also drei Messen für das Fest; ebenso hat Cod. 341 von St. Gallen (11. Jahrhundert) im Sakramentar zwei Messen für den Festtag selbst: *in prima missa* und *ad publicam missam.*

Die mit Neumen versehenen Handschriften weisen also nur die Vigil- und eine Festmesse auf, so daß die Annahme, die Messe *primo mane* sei — in St. Gallen wenigstens[1]) — nur eine stille gewesen, mehr als wahrscheinlich genannt werden darf.

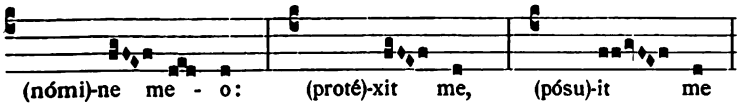
Die dritte Messe stimmt nach den Handschriften, von dem Alleluja abgesehen, in den Gesangstexten mit der Festmesse unseres heutigen Graduale überein.

Außer zwei Formularien für die Festmesse finden sich in einigen Handschriften davon noch weitere zwei, die eigens für die Taufkirche des heiligen Johannes bestimmt waren oder doch wenigstens Kollekten, die auf die Taufbrunnen Bezug nehmen *(collecta ad fontes),* **zu welchen wie an Ostern und Pfingsten eine Prozession stattfand.**

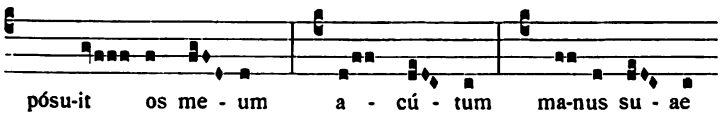
Gehen wir jetzt auf die einzelnen Gesangsstücke ein und betrachten wir zunächst den Introitus.

a) Introitus.

Was die Melodie betrifft, so kann man derselben reiches, dramatisches Leben, Schwung in der Linienführung und großangelegte Steigerung nicht nachrühmen. Es ist ein ernstes Lied, voll feierlicher Ruhe, das sich mit wenigen, wenn auch geschickt verarbeiteten Formen begnügt.

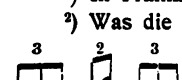
Das Motiv über *(nómi)ne meo*[2]) möchten wir das Grundmotiv nennen. Wir finden es verkürzt wieder bei *(proté)xit me* und *(pósu)it me*:

[beachtenswert ist im letzten Falle die Verschiebung des rhythmischen Akzentes von *f* nach *g*, der Anfangsnote des *Climacus resupinus.*]

Als Erweiterung dieses Motivs kann man die Melodie über *sagittam elèctam* auffassen.

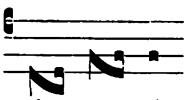
Als zweites Motiv sei hervorgehoben die Melodie über *(pósu)it os meum,* dem wie eine Imitation antwortet: *acútum* und *manus suae*

Daß das zweite *pósuit* einfach die Melodie von *protéxit* wiederholt, ist auf den ersten Blick ersichtlich.

---

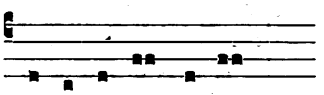
[1]) In Frankreich ist sie, wie aus Martène a. a. O. hervorgeht, offenbar auch gesungen worden.

[2]) Was die rhythmische Ausführung anlangt, so möchten wir von den beiden Gruppierungen  die erste vorziehen. Von neuem sei hier betont, daß die Dreiergruppen nicht als Triolen zu behandeln sind, was in früheren Artikeln und auch in meiner Choralschule deutlich genug hervorgeboben worden ist. Wenn trotzdem die *Revue Grégorienne* 1912, März-April S. 6* ihrer *Bibliographie Liturgique* zu einem meiner früheren Artikel die Bemerkung macht *„abuse un peu des triolets"*, so beruht diese Kritik auf einer unrichtigen Auffassung.

Digitized by Google



Weniger auffallend dagegen ist, daß sich *sub tegumento ma-(nus)*



bloß als Auflösung und stärkere Betonung der beiden *Porrectus* darstellt. Beachtung verdient noch, daß die Sätzchen *nómine meo* und *et pósuit os meum* sich innerhalb des Tetrachordes *d—g* bewegen, während die Sätzchen *ut gládium acútum* und *sub tegumento manus suae* das Material des Tetrachordes *c—f* verwerten.

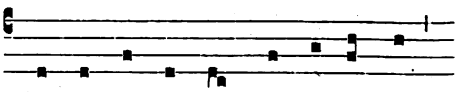
Die Wirkung dieses Liedes wird wesentlich dadurch beeinflußt, daß es so tief gesetzt ist. Man wird vielleicht sagen: „Da läßt sich ja abhelfen; man transponiert einfach das Ganze eine Quarte oder Quinte höher, und es klingt ganz anders, viel heller und freundlicher." Gewiß wird man auch diesen Introitus etwas höher nehmen dürfen und müssen, als er gesetzt ist. Indessen sind der Transposition doch Schranken gezogen durch den mit dem Introitus verbundenen Psalmvers mit *Gloria*, zumal doch hier auch der Chor mitzusingen hat und es für ihn schwer, ja fast unmöglich sein dürfte, auf einer Dominante *d* oder gar *e* zu psalmodieren, was bei einer Transposition in die Quarte oder Quinte notwendig wäre. Gerade der Psalmvers in der ersten Tonart nötigt dazu, die Antiphon tiefer zu nehmen und ihr so ihren Ernst zu wahren.

Aber warum wurde dann gerade die Psalmodie der ersten Tonart gewählt?

Mancher Sänger wird sich damit begnügen zu sagen, die erste Tonart sei eben gleich zu Anfang des Stückes angegeben. Wer sich jedoch mit den Choraltonarten etwas beschäftigt hat, wird sich nicht so leicht mit dieser I am Anfang des Stückes zufrieden geben, denn der Ambitus *A—b*, die offensichtliche Dominante *f* (nicht *a*), die Modulation nach *c* bei *acútum* und endlich die der zweiten Tonart charakteristische Melodie über *quasi sagíttam* (*da cd c f*) weisen die Antiphon der zweiten[1]) Tonart zu.

Warum ist nun dennoch das Stück der ersten Tonart zugezählt?

Wir glauben, mit Rücksicht auf den Anfang des Introitus, dessen erster Satz sich auf folgende Grundlinien zurückführen läßt, die in manchen der ersten Tonart angehörenden Antiphonen nicht selten wiederkehrt.



Bei den Alten galt als Regel, daß die Schlußkadenz der Psalmodie sich nach dem Anfang der Antiphon zu richten habe. So schreibt Johann de Muris[2]): *„Differentiae eiusdem Toni diversificantur inter se propter diversitatem principiorum in Antiphonis quibus deserviunt* (die Verschiedenheit der Schlußkadenzen eines Tones leitet sich her von den verschiedenen Anfängen der zugehörigen Antiphonen)"; ähnlich Walter Odington.[3]) Hier scheint der Anfang der Antiphon, und dieser allein, die Tonart der ganzen Antiphon und der damit zusammenhängenden Psalmodie bestimmt zu haben.

Oder sollte der Choralkomponist aus künstlerischen Rücksichten die tiefere Lage des Introitus beabsichtigt haben?

Der Ernst der Melodie drängt sich um so mehr auf, als der Introitus der Festvigil *Ne timeas* so große Freude ausstrahlt, sowohl in der Melodie, als vor allem im Text, spricht er doch von der Erhörung in einem großen Anliegen, sagt er doch dem Vater des heiligen Johannes, sein Sohn werde groß sein vor dem Herrn und viele werden sich über seine Geburt freuen. Wenn schon die Festvigil solche Freudenklänge anschlägt, da erwartet man unwillkürlich vom Introitus der Festmesse selbst eine Steigerung dieser Freude und ist daher nicht wenig überrascht, dieser ernsten Melodie zu begegnen. Beachten wir indessen: Im Introitus der Vigil spricht ein Engel, der aus den Jubelharmonien des himmlischen Jerusalem herniedersteigt. Im Festintroitus spricht der heilige Johannes, der in ein strenges, opfervolles Leben eintritt, in ein Leben, das so blutig enden wird. Es spricht der heilige Johannes mit seiner tiefen Demut, die nichts anderes will, als klein

[1]) In dem 1890 herausgegebenen *Graduale* der Dominikaner ist tatsächlich der ganze Introitus mit Psalmvers in der zweiten Tonart notiert. [2]) Coussemaker *script.* II. 318b. [3]) Desgleichen I. 219b.

Digitized by Google

werden, damit Christus groß werde. Das richtige Verständnis für die Melodie werden wir indessen erst gewinnen, wenn wir uns mit dem Texte etwas eingehender befassen.

Die Worte sind entnommen dem 49. Kapitel des Propheten Isaias, das in seinem 1.—7. Vers auch in der Festepistel zur Verwendung kommt.

In dem vorhergehenden Kapitel gibt Isaias die Prophezeiung, daß der Perserkönig Cyrus, das Vorbild Christi, das babylonische Reich stürzen und Israel retten und befreien werde, und läßt eine noch großartigere Rettung durch den Messias vorausahnen. Im 49. Kapitel führt er sodann den Messias selbst direkt redend ein, der vor der ganzen Welt, auch den entlegensten Inseln, seinen Beruf und seine Rechtsansprüche auf Glauben an seine Lehre darlegt. Er wird aber keinen Glauben finden, wird zum leidenden Messias; aus seinem Leiden wird jedoch ihm und seinem Volke Herrlichkeit und Seligkeit erblühen. Dies der Inhalt des ganzen Kapitels.

Die in unserm Introitus verwendeten Verse gelten also zuerst vom Messias. Als der Engel der Jungfrau die Botschaft brachte, also noch vor seiner Geburt *(de ventre matris meae)*, da erklang zum erstenmal auf Erden der ihm eigene Name Jesus, und weil bei Gott Namen und Bewirken ein und dasselbe ist, so war dadurch die Erlösung der Welt sichergestellt.

Gott rüstet ihn auch aus für seinen Beruf. Er gibt seiner Lehre und seiner Predigt *(posuit os meum)* unwiderstehliche Gewalt, solch durchdringende Kraft, daß sie wie ein scharfes Schwert und ein auserlesener Pfeil die Feinde in der Nähe — ihnen gilt das Schwert — und auch diejenigen in der Ferne — sie trifft der schnelle Pfeil — niederwerfen; daß sie aber auch, wie die Väter hervorheben, die Seelen heilsam verwunden, so daß sie mit der Braut im Hohenliede sagen: „ich bin durch Liebe verwundet". Das Schwert ruht aber in der Scheide, das wollen die Worte sagen „mit dem Schatten seiner Hand bedeckte er mich", und der Pfeil ist im Köcher geborgen, so lautet der Schlußsatz von Vers 2. Schwert und Pfeil werden nur gebraucht, wie Gott es will und wann Gott es will, aber dann treffen sie sicher und unfehlbar.

Die Beziehungen des heiligen Johannes des Täufers zum Messias sind zu innig, als daß diese vom Messias geltenden Worte nicht auch auf ihn angewendet werden könnten. Auch ihn rief der Herr vom Schoße seiner Mutter an mit seinem Namen. Noch vor seiner Empfängnis erklang aus Engelsmund sein Name „Johannes = Gott hat sich erbarmt". Innigste Barmherzigkeit Gottes war es, wie Zacharias in seinem *Benedictus* singt, „in welcher uns heimgesucht hat der Aufgang aus der Höhe" (Luk. 1, 78). Innigste Barmherzigkeit Gottes war es, die den heiligen Johannes in ganz besonderer Weise heimgesucht hat, ihn schon im Mutterschoße von der Erbsünde befreit und „mit dem Heiligen Geiste erfüllt hat". Innigstes Erbarmen Gottes war es, daß die Sonne der Gerechtigkeit noch vor ihrem Aufgang ihre Lichtstrahlen heiligend in seine Seele senkte. Gott führt ihn dann in die Einsamkeit der Wüste. Dort, wo alle großen Seelen innerlich erstarkten, wo sie heranreiften für ihren Beruf, dort „wuchs er und erstarkte im Geiste". Die Bußstrenge, die er dort übte, erwarb ihm das Recht, Buße zu predigen und Buße zu verlangen. Dort „machte Gott seinen Mund wie ein scharfes Schwert und wie einen auserlesenen Pfeil". Und als er dann auftrat, sausten seine Worte wie Schwertstreiche auf alles nieder, was unrein und gemein ist. Dann droht er der „Natternbrut der Pharisäer mit dem zukünftigen Zorne, mit dem ewigen Feuer", dann ruft er dem wollüstigen Herodes sein kühnes *„non licet,* es ist dir nicht erlaubt" entgegen. Alles, was Gott von ihm will, vollzieht er mit der Selbstlosigkeit und Blitzesschnelle des Pfeiles. So steht er vor uns, ein Gottes-Held.

Seine Größe, seine Heiligkeit verdankt er Gott allein, und der heutige Introitus ist nichts anderes, als eine herrliche Illustration des Apostelwortes: „durch Gottes Gnade bin ich, was ich bin". Dieser Gedanke macht auch unseren Introitus zu einem erhabenen Lob- und Danklied, und eine lebhafte Bewegung, die vor allem bei den *Bistropha* und *Tristropha* alles Schwerfällige meidet, soll sich durch den Vortrag dieses Liedes hindurchziehen — freilich zu einem Danklied eigener Art, welches Ernst, Würde und erhabene Ruhe atmet. Aber es ist, als seien unter seinen einfachen Tönen gewaltige Klänge verborgen, verborgen wie das Schwert in der Scheide und der Pfeil im Köcher.

Zu dem ernsten Liede bildet die hell aufjubelnde Melodie des Psalmverses einen wunderbaren Kontrast. Hier kommt die Freude, die die Geburt des heiligen Johannes nach des Engelswort wecken wird, zum Ausdruck. Innig preist die Kirche „den Herrn und lobsingt seinem Namen" für alle am heiligen Johannes gewirkten Gnadenwunder.

(Fortsetzung folgt)

Digitized by Google

Die Schule als Kirchenchor

Von Geistl. Rat J. B. Tresch-Neumarkt i. O.

Motto: Lasset die Kleinen zu mir kommen und wehret es ihnen nicht; denn für solche ist das Himmelreich! (Mark. 10, 14.)

Die Kinder einer jeden Volksschule, vom vierten mit letztem Schuljahr, schließen in sich einen Singchor, Kirchenchor, welcher alljährlich sich selbst neu rekrutiert und mit Eifer und richtig gepflegt dahin gebracht werden kann, daß mit ihm auch liturgische Gesänge ausgeführt werden können.

Davon hat sich Referent während seiner 31jährigen seelsorglichen Tätigkeit sowie als Distriktsschulinspektor und Diözesanpräses des Cäcilienvereins recht wohl überzeugt. In der Marktpfarrei Arberg mit 1100 Seelen und in der Stadtpfarrei Hilpoltstein mit 2200 Seelen wurden die Schulkinder zur Ausführung der Gesänge bei liturgischen und außerliturgischen Gottesdiensten verwendet. An allen Donnerstagen war Amt der *Corpus-Christi*-Bruderschaft. Da sangen die Schulkinder zur Prozession ein *Pange lingua* nach Ett und während des Amtes die Kindermesse *in hon. S. Francisci*[1]) sowie Einlagen aus dem *Enchiridion* für Pfarrkirchenchöre,[2]) in Arberg auch das Choralrequiem nach Ett. Auch die Choralverse des Magnifikat, die Responsorien bei Litaneien[3]) und die entsprechenden Kirchenlieder bei Prozessionen und Volksandachten wurden an beiden Orten von den Schulkindern schön und erbauend gesungen.[4]) Die genannte Messe wird auch in vielen anderen Orten gesungen. Sie kam auch bei der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins in Passau 1910 zur Aufführung und wurde von etwa 300 Mädchen, welche auf der Empore im Dome postiert waren, vorgetragen.

Die Kinder haben in Passau ihre Aufgabe gut gelöst und trotzdem nur Mädchen sangen und also während des ganzen Amtes nur eine Tonfarbe zur Geltung kam, wirkte die Aufführung dennoch nicht ermüdend, sondern derart frisch, daß der sel. Generalpräses, Prälat Dr. Haberl, erklärte, er glaube, dieses Amt müsse „vorbildlich" werden. Gewiß würde diese Vorführung noch besser gewirkt haben, wenn auch ein Knabenchor oder gar der Domchor selbst mitgewirkt hätte. Aber dann hätten wieder manche gesagt: solche Kräfte stehen uns nicht zur Verfügung, und man hätte nicht erreicht, was man mit dieser Aufführung zeigen wollte: was mit Kindern allein geleistet werden kann. Ob aber oder wie weit dieses Vorbild nachgebildet wurde, ist nicht bekannt geworden.

Es haben auch einige Herren dahin sich geäußert: Herr Domkapellmeister Geistl. Rat Bachsteffel hätte gleich das Ideal, d. i. eine von den vatikanischen Choralmessen, mit den Kindern einüben und vorführen sollen. Das ist im vorigen Sommer in Eichstätt geschehen; aber man hat nicht gehört, daß eine zweite derartige Aufführung folgte, oder gar, daß dieselbe in der Diözese draußen eine Nachahmung gefunden hätte. Die Choral-Tonarten und -Melodien sind eben nicht leicht zu erlernen und schwer im Gedächtnis zu behalten. Das Ideal des liturgischen Gesanges, der Choral in seiner Gesamtheit, kann mit Kindern nicht erreicht werden; aber wenigstens ein Teil.

---

[1]) Kempten, Joseph Kösel. [2]) Regensburg, Fr. Pustet.
[3]) Litanei zu Ehren der Königin des heiligen Rosenkranzes. Regensburg, Fr. Pustet.
[4]) Die Kinder waren nicht auf dem Orgelchor, sondern teils im Presbyterium und teils im Schiffe der Kirche, sie sangen ohne jede Direktion.

Digitized by Google

Die Schulkinder der letzten vier Jahrgänge können und müssen dahin gebracht werden, daß sie singen können die Responsorien, die stehenden Gesänge einer Messe, ein Requiem, die Antworten auf die Anrufungen der Litaneien, die Choralverse der Vesper, wenigstens das Magnifikat, choraliter das *Pange lingua,* das *Veni creator,* dann vielleicht noch die marianischen Antiphonen, das *Te Deum,* das *Credo,* ferner die Kirchenlieder und Gesänge bei Volksandachten und Prozessionen. Die stehenden Meßgesänge sind wöchentlich, wenn sie nicht in der Kirche gesungen werden, in der Schule zu singen, so daß diese Gesänge nach Text und Melodie dem Gedächtnis so eingeprägt werden, daß dieselben von den Kindern jederzeit, sogar ohne jede Vorlage gesungen werden können. Ist dieses Ziel erreicht, und es ist bald zu erreichen, dann brauchen solche Gesänge nie mehr neu eingeübt werden (die Kinder des neuen fünften Schuljahres haben die Gesänge durch das öftere Hören gelernt); es ist nur notwendig, etwa eingeschlichene Unarten abzugewöhnen oder solchen vorzubeugen. Selten zum Vortrag kommende Gesänge sind natürlich rechtzeitig gut zu üben. Die Kinder vom fünften Schuljahr an müssen alle sicher sein. Sicher miteinander beginnen, aber ebensowenig heftig als schleppend! Darum ein dem Gesang entsprechendes Vorspiel — nicht zu lang — mit immer gleicher Schlußkadenz, welcher nach einer kurzen Atmungspause — etwa einem Taktschlag — der Beginn des Gesanges oder einer neuen Liederstrophe sofort zu folgen hat.

Aber wer soll mit den Schulkindern die Gesänge für die Gottesdienste entsprechend einüben und einlernen? Da müssen natürlich Katechet und Lehrer zusammenwirken; der Katechet bezüglich des Textes, besonders des lateinischen (Verständnis und Deklamation), der Lehrer bezüglich des Gesanges. Darum müssen in den Lehrerbildungsanstalten und in den Priesterseminarien auch die Gesänge eingeübt und gesungen werden, die man in den Dorfkirchen brauchen kann und oft sogar brauchen muß, wenn für Gott überall nur das möglich Beste gut genug sein soll. Daß guter Kindergesang das gläubige Volk beim Gottesdienst erbaut, das lehrt die Erfahrung; und daß der Lobgesang der Kinder den lieben Gott erfreut, das wird uns schon durch den Mund des Psalmisten geoffenbart, der da sagt: *Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem:* Du hast dir Lob bereitet aus dem Munde der Kinder und der Säuglinge. (Ps. 8, 3.) Und im Bewußtsein, daß der Herr Himmels und der Erde auf das Niedere herabschaut, fordert derselbe Psalmist die Demütigsten der Erde, die Kinder, zum Lobe des Dreieinigen, des dreimal heiligen Gottes auf. *Laudate pueri Dominum; laudate nomen Domini.* (Ps. 112, 1.) Ihr Kinder lobet den Herrn; lobet des Herrn Namen!

Die Kinder waren also im Alten Bunde die auserwählten Sänger zum Lobe des Allerhöchsten. Im Neuen Bunde sollte auf Erden dem „Herrn in der Höhe" alle, volle Ehre werden durch seinen Sohn. Als der Heiland nach der Vertreibung der Tempelschänder im Tempel zu Jerusalem Blinde und Lahme wunderbar geheilt hatte, da schrien die Kinder: Hosanna dem Sohne Davids, und als die darob unwillig gewordenen Pharisäer zu ihm sagten: „Hörst du, was diese verkünden?" da erwiderte der Herr: Habt ihr denn niemals gelesen: „Aus dem Munde der Kinder und Säuglinge hast du dir Lob bereitet!" Und als der Heiland vor seinem Leiden und Sterben als König feierlichen Einzug in Jerusalem hielt, da schrien und sprachen die, welche vorausgingen und die, welche nachfolgten: Hosanna! Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn! Wer werden nun diejenigen gewesen sein, welche da vorausgingen und schrien? O das waren sicher diejenigen, welche bei solchen Begebenheiten immer vorauseilen und lärmen — die Kinder, die Knaben! Daß es auch damals so war, das deutet die Kirche an, indem sie am Palmsonntag in der heiligen Liturgie, bei Austeilung der geweihten Palmen singen läßt: *Pueri*

Digitized by Google

Hebraeorum: die Judenbüblein, welche Palmzweige trugen, gingen dem Herrn entgegen und schrien und bekannten: Hosanna in der Höhe! Und wenn dann in dem darauffolgenden Gebete die Kirche ganz deutlich erklärt, daß der allmächtige ewige Gott unsern Herrn Jesus Christus durch jene Huldigung verherrlichte und das Volk zu dessen Lob Hosanna zu singen gelehrt hat, so wissen wir auch, daß namentlich der Kinderchor es ist, durch den Christus der Herr verherrlicht, gelobt und gepriesen werden soll und daß folglich auch das Lob zu Ehren des Allerhöchsten aus dem Munde der Erwachsenen nur dann ein würdiges Lob ist, wenn es aus kindlich reinem, demütigem Herzen kommt — wenn gesungen wird, wie die Kinder singen. „Wer immer sich also demütigt wie dieses Kind, der ist der Größte im Himmelreich" (Matth. 18, 4), d. i. der Größte im Dienste, im Lobe des Herrn. Die Kinder durch Gesang beim Gottesdienste in so innige Teilnahme an demselben zu bringen, fördert aber nicht nur die Feier desselben, sondern auch die Andacht der Kinder selbst und auch die des gläubigen Volkes. Wer bei einem Gottesdienste mitwirkt, mittätig ist beim gemeinsamen Gebet, beim Gesang u. dgl., wer eine Andacht mitübt, der wird leichter und besser in andächtige Stimmung gebracht und in dieser andächtigen Stimmung erhalten und befestigt, als derjenige, der nur zuhörend, wenn auch innerlich noch so gesammelt, daran teilnimmt.

In bezug auf die Disziplin hat darum gewiß die Teilnahme der Kinder am Gesange in der Kirche einen wohl nicht zu unterschätzenden, einen ungemein großen pädagogischen Wert, der um so größer ist, als dadurch auch die Erwachsenen zu innigerer Teilnahme angeeifert und allmählich zu gleicher Teilnahme gebracht werden können. Liturgischer Volksgesang! Zum liturgischen Gottesdienst gehört aber wesentlich der Liturg, der Priester. Und beim liturgischen Gesang ist wesentlich notwendig, daß auch der Liturg den ihn treffenden Part voll und ganz und richtig singt.

Je öfter und je besser der Priester beim Gesang in der Kirche mittätig ist, desto lebendiger und wirkungsvoller wird die liturgische Handlung, der liturgische Akt. Und Andacht wecken und beleben ist eine Aufgabe der Liturgie. Wie soll sie aber dieses Ziel erreichen, wenn in ihrem Gesange so wenig Leben herrscht! Abwechslung! Ein Beispiel. Es ist eine Vesper zu halten. Der Priester singt allein seinen Part, abwechselnd mit einem Chor, etwa gar nur mit dem Lehrer, die Psalmen. Wenn das andächtig geschieht und merklich mit Eifer, das Mögliche zu leisten, dann wird die Vesper liturgisch und diese einfache Liturgie wird das gläubige Volk zur Andacht stimmen und während der ganzen Vesper andächtig erhalten. Auch die einfachste Litanei, in dieser Weise gesungen, wird nicht ermüdend wirken, sondern erbauen. Wie erbauend und erhebend würde erst eine solche Andacht, wenn dabei der Priester mit seiner Schule (Lehrer und Kinder) den Gesang besorgen könnte. Dagegen ist es eine Karikatur liturgischer Handlung, wenn ein Sänger alle Verse einer Vesper oder die Invokationen und Responsorien einer Litanei ganz allein singt, während der Priester stumm vor dem Allerheiligsten am Betschemel kniet oder auf dem Vesperstuhl sitzt. Leider sind deren Fälle nicht selten. Sie sollen aber gar nicht vorkommen, denn es kann bei allen liturgischen Handlungen, bei denen Gesang wesentlich notwendig ist, neben dem Liturgen ein einziger Sänger genügen, besonders wenn er auch noch über einen Chor verfügt und denselben benützt. Über einen solchen verfügt aber jeder Lehrer, oder einen solchen Chor soll ein jeder Lehrer sich verfügbar machen aus den Kindern seiner Schule. Wie wir oben gezeigt, hat es uns der liebe Gott geoffenbart, von welchem Chor er namentlich gelobt werden will, und die Erfahrung hat uns überzeugt, daß bei redlichem Streben Gott überall würdig gelobt werden kann, wo eine Schule mit einem entsprechenden Lehrer sich findet. Wenn dieser Chor der Schulkinder auch nur eine Messe und ein Requiem gut singen kann, so kann gar oft ein viel

Digitized by Google

angestrengter Pfarrkirchenchor Unterstützung finden oder gar der einen oder andern Funktion ganz enthoben werden, wofür dieser wohl sich dankbar zeigen würde, indem er um so freudiger den Proben sich unterzöge.

Darum ist es gewiß gut und zweckentsprechend, wenn der Cäcilienverein neben den Kirchenchören der Erwachsenen auch die Lieblingschöre des Herrn, die Kinderchöre in seine Pflege nimmt und Mittel schafft, durch welche diese befähigt werden nicht nur zum Singen kirchlicher Lieder, sondern auch zur Mitwirkung bei liturgischen Gesängen, wo diese durch einen eigenen Chor ausgeführt werden oder — wo ein anderer eigener Chor nicht vorhanden ist und auch nicht wohl gegründet und erhalten werden kann — zur alleinigen würdigen Ausführung derselben. Die Pflege der Kinderchöre und deren Befähigung zur Teilnahme an den Gesängen in der Kirche ist die *conditio sine qua non* — wenn Gottes Lob überall und überall würdig erschallen soll. Darum hat Dr. Witt, als er in seiner Pfarrei Schatzhofen einen Kirchenchor gründen wollte, mit einem Chor von Schulkindern begonnen, nachdem er vorher längere Zeit mit seinem Lehrer, der ein guter Sänger war, allein sich begnügt hatte. Und so tat auch der Schreiber dieser Zeilen, welcher Witts Nachfolger als Kapellmeister und dann auch Pfarrer wurde. Schon als Kapellmeister und Präses des Diözesan-Cäcilienvereins war er der Überzeugung, daß es nicht nur gut, sondern notwendig sei, die Schulkinder im kirchlichen Gesang überhaupt und auch in mehreren liturgischen Gesängen zu unterrichten und bei Gottesdiensten singen zu lassen, wenn überall beim Gottesdienste geleistet werden soll, was Gott würdig ist und erreicht werden kann.

Der heiligen Musik Quelle

1. Aus der Menschheit längst vergang'nen Zeiten
Hallt der Sänger ewig junges Lied
Von der Helden Mut, der Völker Streiten,
Von dem Abendrot, das fern verglüht;

2. Und es klang in Not und Sturmeswettern,
Bei der Freude Tanz, in Leidensnacht,
Rief die Herzen, wo vor falschen Göttern
Ward der Opfer Feuerbrand entfacht.

3. Aber süßer ward kein Klang vernommen,
An der Erde schönstem Frühlingstag
Ist kein Morgenrot so hehr entglommen,
Als bei Jesu Herzen erstem Schlag.

4. Frag' der Engel Himmelsmelodien,
Lausche auf der Töne reinste Flut,
Und erkenne, wie sie jubelnd ziehen
Aus des Gottesherzens Wunderglut.

5. Zephir haucht durch grüne Buchenzweige,
Und das Bächlein plätschert silberhell;
Holde Blüten duften dort am Steige
Und vom Felsen springt der frische Quell:

6. Doch aus dieses Herzens ew'gen Tiefen
Haucht des Gottesgeistes sanftes Weh'n,
Hehrer Gnaden Keime, die dort schliefen,
Mit ihm zu den Menschenherzen gehn;

7. Eines blutigroten Stromes Rauschen
Hat durchbrochen nun die Scheidewand,
Daß für Sünde wir den Frieden tauschen,
Den in Jesu Herz die Menschheit fand.

8. All ihr Glauben, Sehnen, Lieben, Hoffen
Barg sie ahnend in des Liedes Macht —
Freudig steht nun die Erfüllung offen,
Und der Schatten weicht des Lichtes Pracht.

9. Sprich: wo sangst du, Lied, von höh'rer Minne,
Eh' dies Herz im Todesschlummer brach?
Kannst du leben noch von nied'rem Sinne,
Klingt nicht stets des Höchsten Lieb' dir nach?

10. Tröstend poche an der Armut Hütte,
Wo des Dankes heiße Zähre lohnt;
Aufwärts führe nun der Menschheit Schritte
In das Land, wo ew'ge Freude wohnt!

Scherer

Digitized by Google

Heilige Musik!

Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik
von P. Joseph Weidinger S. J.-Prag
(Fortsetzung)

Wir haben im vorausgehenden gesehen, wie der Wortdichter und der Tondichter Stimmungen schildert. Jener gibt sie uns mittelst des Wortes, dieser gibt uns fertige Stimmungen und mittelst derselben das Wort, das sie hervorgerufen hat.

Ebenso muß der geistliche und kirchliche Tondichter, sei es in einem Oratorium (z. B. Christus von Liszt), sei es in der kirchlichen Liturgie, die Stimmungen (die heilige Schwermut Jesu Christi und seiner heiligen Mutter) darstellen. Stoff dazu bietet ihm in Fülle die ganze Fastenzeit mit ihren ergreifenden Texten der heiligen Messen (des Tages und der Feste der Geheimnisse des Leidens), besonders die Karwoche und das Fest der Sieben Schmerzen Mariä. Ebenso ist das heilige Offizium (das Priester- und Chorgebet) voll von Schilderungen des Seelenleidens Jesu und der Trauer Mariä; die Vespern der Geheimnisse des Leidens, z. B. der heiligen Lanze, der heiligen fünf Wunden, die Vespern des Festes der Sieben Schmerzen Mariä, die Trauermetten der Karwoche mit ihren dramatischen Lamentationen und Responsorien sind ein reicher Schatz solcher Texte, welche das innere Leben des Heilandes in ergreifender Wahrheit und unermeßlicher Gemütstiefe enthüllen und zur Schilderung herausfordern. Bedarf es noch der Beispiele? Es genügt hinzuweisen auf das Offertorium *in Dom. Palmarum: Improperium exspectavit cor meum et miseriam,* auf das *Popule meus, quid feci tibi . . .?* die *Oratio Jeremiae Prophetae (lectio III. Sabbati sancti): Recordare Domine, quid acciderit nobis . . .,* das Responsorium: *In monte Oliveti oravit ad Patrem: Pater, si fieri potest, transeat a me calix iste;* die musikalische Wiedergabe dieser Texte von Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso ist sehr lehrreich für die psychologische Seelenschilderung. Ihre Aufgabe ist insofern bedeutend erleichtert, als sie einen offiziellen Text vor sich haben, der ihnen sowohl die Gedanken und damit die entsprechenden Affekte, als auch die Reihenfolge beider angibt. Nehmen wir von diesen Musterbeispielen eines heraus, das letztangeführte: *In monte Oliveti oravit ad Patrem: Pater, si fieri potest, transeat a me calix iste: Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma. Fiat voluntas tua!* In diesem Responsorium sind, wie man sieht, menschliche Leiden und göttlicher Wille gegenübergestellt; den Schluß bildet der Sieg des Göttlichen. Es ist ein dramatischer Konflikt. Lasso läßt in seiner Vertonung den menschlichen Willen Christi, für uns schwach geworden, durch die tiefen Stimmen (zwei Alte und zwei Bässe) vertreten, den göttlichen herrschenden Willen durch die höheren Stimmen (Sopran und Tenor). Schwach geworden, d. h. der Schwachheit freiwillig hingegeben, ist der menschliche Wille des Herrn, teils um unsere Schwäche zu heilen, teils um deren Folgen, die Sündenlast der Welt und ihre Strafen, zu tragen und zu sühnen. In dieser Totalität aufgefaßt ist der Menschenwille Christi im stärksten Kampfe gegen den göttlichen Willen; es ist ein Kampf auf Leben und Tod, der die Natur bis ins innerste Mark aufwühlt, ein Kampf, den die ganze Menschheit mit ihrer Sünde mitführt, wobei die Erde erbebt und die Hölle erzittert, ein Kampf um die höchsten Güter: es ist ein dramatischer Konflikt, wie er in der Weltgeschichte seinesgleichen nicht hat. Lasso sucht diesen gewaltigen im Herzen Jesu gleichsam zusammengedrängten Kampf in Tönen zu schildern. *Si fieri potest, transeat a me calix iste* wiederholen in stetiger Steigerung die niedrigeren Stimmen; *Spiritus (Dei,* aber auch des Menschen Geist von der Gnade getragen) *quidem promptus est* entgegnen ruhig wie vom Himmel herunter die höheren Stimmen; *caro autem infirma* ruft neu anstürmend das ganze Menschengeschlecht, halb entschuldigend (die Schuld) wie Adam im Paradiese, halb abwehrend (die Strafe) wieder entgegen. Abermals erscheint der *Spiritus,* der nämliche, *qui ferebatur super aquas,* der „über den Wassern schwebte", der über dem großen Chaos waltete, himmelklar und gottgewaltig: alle dunklen Massen

Digitized by Google

zerstreuen sich und sieghaft tritt der ganze vereinigte Chor mit ganzer Kraft in das neue von Gott gegebene Leben ein mit den Worten: *Fiat voluntas tua!* Der Kampf, der hier geschildert wird, ist so erschütternd, daß der Hörer bis ins Innerste des Herzens ergriffen wird und, am Kampfe selbst sich beteiligt fühlend, mit dem in Todesangst ringenden Heiland mitseufzt.

4. Die vierte Art, in der Tonkunst wie in jeder anderen Kunstideen darzustellen, ist die schon oben angedeutete „Musik des in den Ton aufgelösten Wortes". Dieses aufgelöste Wort ist das innere Wort, d. h. die schöne Idee; aufgelöst wird es durch die Stimmungen, welche hier von Anfang an bewußte sein müssen; sie heißen bei den Psychologen auch Gemütstätigkeiten, im Gegensatz zu den Gemütsbewegungen, worunter die bei der Schilderung des inneren Lebens der Reflexion vorausgehenden unwillkürlichen, unbewußten[1]) und unfreiwilligen Regungen des Strebevermögens verstanden werden.

Die schöne Idee ist die Seele des Kunstwerkes, das, wodurch ein schönes Werk ein Kunstwerk wird. Denn Kunst ist die Darstellung einer schönen Idee im Bilde (bildende Künste) oder Zeichen (Poesie und Musik).

Was ist die schöne Idee? Sie ist ein (nach Thomas von Aquin *Summa th.* 1, q. 15; q. 78 n. 4 u. a.) bedeutsames, in strahlender Fülle des Seins lichtvoll erscheinendes Denkbild, begleitet oder umkleidet von einem entsprechenden Phantasiebild, ohne welches jenes weder zuerst entstehen noch künstlerisch verwirklicht werden kann. Von solchem individuell-praktischen Gedankenbild läßt sich der menschliche Künstler nach dem Vorbilde des ersten der Künstler, Gottes, in seinem Schaffen leiten. „Idee" kommt vom griechischen Stamm *Ειδ* (Aor. Inf. *ἰδεῖν*), lateinisch *videre* sehen. „Schön" leiten manche vom „Scheinen (der Idee)" mit einem gewissen sinnfälligen strahlen (vgl. das englische *show, make show*) ab; s. „Die etymologische Bedeutsamkeit der deutschen Sprache" von Dr. Karl Hoffmann; Passau, Waldbauer 1868. Vgl. Gietmann „Ästhetik" I. S. 69 u. a.

Wir haben nun die Frage zu erörtern, wie und wieweit die „Musik der schönen Idee, die in den Ton aufgelöst wird, die Musik des Wortes", geschaffen wird. Im vorhinein müssen wir betonen, daß ihr Gebiet ein engbegrenztes ist, weil der klare Ausdruck einer schönen Idee nur in wenigen Fällen, und da nur vom Meister, erreicht wird. Wenn wir in die Werkstätte der Tonkunst eintreten, werden wir uns davon bald überzeugen. Wie in der Dichtkunst die Worte Zeichen der Gedanken sind, so sind in der Tonkunst die Töne Zeichen der Stimmungen; und erst hinter den Stimmungen liegen Gedanken, entweder allgemeine und verschwommene oder klare und individuelle Gedanken. Erstere Gedanken besagen den Inhalt der Stimmungen, z. B. ich freue mich, ich liebe, ich verlange, ich bin ärgerlich, aufgeregt, erbittert, ich schrecke zurück, hasse; aber sie geben nicht den Grund oder das Objekt an: worüber freue ich mich, wornach verlange ich, was liebe ich, warum bin ich erbittert, wovor schrecke ich zurück? Die letzteren, nämlich die klaren und individuellen Gedanken, stellen einen einheitlichen, konkreten anziehenden Gegenstand oder eine einheitlich aufgefaßte Gruppe (z. B. eine Landschaft, die Kreuzesgruppe in der Kirche, das Krippenbild) dar. Die ersteren allgemeinen können insoweit verengert werden, als der Grund oder Gegenstand der Affekte unter den Gesichtspunkten des Schönen, Anziehenden, Freudigen oder des Häßlichen, Abstoßenden, Traurigen, und wiederum unter den Gesichtspunkten des Ernsten, Erhabenen, Feierlichen oder des Heiteren, Gewöhnlichen angeführt wird. Geschieht dies in einer psychologisch geordneten Reihe, wie wir oben in Nr. 3 bei der Schilderung des inneren Lebens auseinandergesetzt haben, so haben wir eine schöne Idee, nämlich: die Darstellung eines bestimmten (meines oder überhaupt des darstellenden Künstlers) oder bestimmt gezeichneten Seelenlebens in seiner inneren Entwicklung. Man kann derartige Schilderungen mit einem religiösen Abschluß versehen, indem durch feierliche, weihevolle Akkorde der Affekt des Vertrauens zum Herrn der Herzen erweckt und durch eine

[1]) *Motus primo-primi* ganz unbewußte, *motus secundo-primi* halb unbewußte Regungen.

Digitized by Google

sanfte, aufsteigende Melodie der Weg zum Himmel gezeigt wird. Diese Symbolik wird schön ausgedrückt durch den Vers des Dichters:

Und wenn der Schwan, der silberhelle,
Melodisch sich zum Flug erhebt,
Und auf des Wohllauts reiner Welle
Verklingend in die Ferne schwebt,
Dann regt die Sehnsucht sich wie nie
Nach einer bessern Harmonie.

Mit den letztern Andeutungen sind wir schon unserer weiteren Umschau in der Werkstätte der Tonkunst vorausgeeilt. Höher als diese Art des musikalischen Ausdruckes einer Idee steht die oben an zweiter Stelle angeführte Art, welche mittelst klarer und bestimmter Gedanken einen anziehenden Gegenstand oder eine fesselnde Gruppe als schöne künstlerische Idee vorführt.

Je unmittelbarer diese Idee mit einer Stimmung zusammenhängt, desto leichter ist sie auszudrücken, z. B. die Idee: Christi liebendes Leiden, Christi Todesangst für mich. Je ferner eine Idee von Stimmung ist, desto schwerer wird ihr Ausdruck, ja oft unmöglich wie in den Glaubenswahrheiten des *Credo;* nur durch andere Mittel, z. B. Übertragung eines Sinneseindruckes auf das Gehör, oder durch Symbolik, Tonmalerei, kann mancher Gedanke angedeutet werden *(descendit de coelis, ascendit in coelum, crucifixus, in voce tubae,* Auferstehung), wie die Sezession in der Malerei es tut. Die nicht ausgedrückten und angedeuteten Gedanken, Worte, Sätze werden auf einer allgemeinen Stimmung. z. B. der Glaubens-Stimmung im *Credo,* aufgetragen.

Stimmungen, Affekte, sind nun einmal das eigentliche Gebiet, das Material der Musik, insofern sie auf Geist und Gemüt wirken will, insofern sie wirken will nicht bloß unterhaltend und anregend, sondern auch bildend als schöne Kunst, geradeso wie Töne und Verbindungen der Töne das äußere Material der Aussprache an die Mitmenschen sind. Zwischen diesen beiden Materialen besteht ein wunderbarer Parallelismus: sowie die tonerzeugenden Luftwellen im Ohre einen äußerst kunstvollen Apparat treffen, der die feinsten Unterschiede der Töne aufnehmend sie in Melodie und Harmonie (oder Disharmonie) verteilt und der (sensitiven und intellektiven) Seele übergibt, so ist diese so veranlagt, daß sie die aufgenommenen Tonbewegungen in sinnlich-geistige Bewegungen des vereinigten (sinnlich-geistigen) Strebevermögens, in die Wogen des Gemütes, übersetzt und diese zuerst wahrnehmend, dann reflektierend betrachtet. Aus dieser Reflexion abstrahiert sie die den Bewegungen des Gemütes zugrunde liegenden Vorstellungen und aus diesen wiederum die schöne Idee in ihrer zweifachen Art, wie oben erklärt worden.

In bezug auf die zweite Art dieser Idee haben wir anerkannt, daß sie leicht und klar ausgedrückt werden kann, wenn sie mit der Stimmung unmittelbar zusammenhängt; am leichtesten, wenn Stimmung und Träger derselben in einer erhabenen oder heiligen Person, z. B. Christus, Maria, vereinigt sind und zusammen die schöne Idee bilden: Christus in seiner Todesangst für uns, Mariä Schmerzen für uns; daß von Christus oder Maria die Rede sei, kann aus den Umständen (des Ortes, der Zeit, des Tages) erhellen. Die Schwierigkeit beginnt aber, wenn Idee und Stimmung nicht zusammenfallen, mit andern Worten, wenn statt der Stimmung der Person die Stimmung über eine Person oder einen Gegenstand musikalisch zu geben ist. Wir kennen nur ein symphonisches Werk, in welchem durch Stimmungen über Natur und Leben eine einheitliche, großartige Idee in einem großen Tongemälde vorgeführt wird, nämlich die neunte Symphonie Beethovens. Wir leugnen damit nicht, daß Andeutungen von Ideen in andern Meistern nach Beethoven vorkommen, aber so gut eingeführt, so psychologisch fortgeführt und so befriedigend in möglichster Klarheit wie in einem Programm abgeschlossen ist nur diese Idee in der genannten Tondichtung; sie heißt: „Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen,“[1]) unser Vater in Kampf und Sturm, in Freud

[1]) Diese so gefaßte Idee stammt von Beethoven selbst. (Biograph Schindler).

Digitized by Google

Programm der Kirchenmusikschule Regensburg

1. Ziel und Zweck der Schule

Die Kirchenmusikschule wurde im Jahre 1874 von dem verstorbenen Prälaten Dr. Franz Xaver Haberl gegründet und am 22. November 1909 mit Genehmigung Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten unter dem Protektorate des Bischofs von Regensburg, Exzellenz Dr. Antonius von Henle, Reichsrat der Krone Bayern und unter der Verwaltung eines Kuratoriums als öffentliche Stiftung errichtet.

Ziel und Zweck der Schule ist die weitere und allseitige, theoretische und praktische Ausbildung von musikkundigen katholischen Priestern und Laien zu Chordirigenten und Organisten auf Grund des päpstlichen *Motu proprio* vom 22. November 1903 zur Erreichung des Ideals eines liturgischen Gesamtkunstwerkes.

Demgemäß nimmt der spezifisch kirchliche Gesang, der gregorianische Choral nach Maßgabe der Erlasse Pius X. den ersten Rang ein. Ebenbürtig steht ihm zur Seite der Palestrina-Stil, als dessen Hochschule und vorbildliche Pflegestätte Regensburg mit seinem Domchor seit Beginn der kirchenmusikalischen Reform seinen Weltruf genießt. Nicht geringere Sorgfalt wendet die Schule einem kirchlich würdigen modernen Kirchenmusikstil zu, der nicht bloß theoretisch gelehrt, sondern auch in guten Aufführungen dargeboten wird.

2. Lehrplan

Die Anstalt setzt bei ihren Schülern entsprechende Kenntnisse voraus und richtet ihr Streben auf Vertiefung und Fortbildung. Der zwei Semester umfassende Jahrgang enthält folgende Disziplinen:

Theoretische und praktische Liturgik
Lateinische Kirchensprache
Ästhetik der Kirchenmusik
Geschichte der Kirchenmusik
Literatur der Kirchenmusik
Theorie und Begleitung des gregorianischen Gesanges
Harmonielehre
Kontrapunkt, Kompositions- und Formenlehre
Gesangsübungen und Gesangsmethode
Anleitung zum Dirigieren
Partiturspiel in alten und modernen Schlüsseln
Orgelspiel und Orgelkunde
In Klavier und Violine wird auf Wunsch Privatunterricht erteilt.

Einen besonderen Wert für die praktische Ausbildung ersieht die Anstalt in ihrer organischen Verbindung mit dem Domchor. Die Schüler sind nicht nur verpflichtet den Aufführungen, sondern auch den Proben desselben beizuwohnen; die gesanglich fortgeschrittenen Eleven beteiligen sich im Domchor als Sänger. Sodann hält der Domkapellmeister einen eigenen gesangsmethodischen Kursus für die Eleven der Kirchenmusikschule ab, in welchem die Heranbildung der zukünftigen Singknaben des Domchores von den ersten Anfängen an (I. Singklasse) den Eleven einerseits vorgeführt wird, während anderseits denselben bereits geschulte Abteilungen des Domchores (II. und III. Singklasse) zu eigenen Lehrproben zur Verfügung stehen.

Außerdem ist den Eleven ständig Gelegenheit geboten in der angrenzenden Cäcilienkirche sich als Sänger, Organisten und Dirigenten unter Anleitung des Direktors praktisch zu betätigen.

Digitized by Google

3. Lehrkräfte

Das Lehrerkollegium besteht aus den Herren:

Domkapellmeister F. X. Engelhart
(Gesangsmethode und -Übungen, Theorie und Praxis des gregorianischen Chorals, Partiturspiel und Literatur der Kirchenmusik)

Kanonikus P. Griesbacher
(Kontrapunkt, Kompositions- und Formenlehre)

Kapellmeister F. Höfer
(Harmonie- und Instrumentationslehre)

Professor Dr. S. Killermann
(Physiologie der Stimme)

Professor K. Kindsmüller
(Praktische Liturgik und Kirchenlatein)

Domorganist J. Renner
(Orgelspiel, Orgelkunde und Begleitung des gregorianischen Chorals)

Direktor Dr. K. Weinmann
(Geschichte der Kirchenmusik, Ästhetik der Kirchenmusik, Theoretische Liturgik, Anleitung zum Dirigieren)

4. Unterrichtsdauer

Das Winter-Semester beginnt mit dem 15. Oktober und schließt mit dem Ostermontag; das Sommer-Semester nimmt seinen Anfang am Montag nach dem Weißen Sonntag und schließt mit dem 15. Juli.

5. Lehrmittel

Die Anstalt besitzt zwei Bibliotheken. Die Schülerbibliothek enthält viele Tausende von Nummern von theoretischen und praktischen Werken, so z. B. fast sämtliche Kompositionen des Cäcilienvereinskataloges, welche den Eleven in den Räumen der Bibliothek und gegen Ausleiheschein auf den Zimmern zur Verfügung stehen. Die sog. Haberlsche Bibliothek befindet sich in einem eigenen, heizbaren Bibliotheksgebäude und kann deren Benützung fortgeschrittenen Eleven gestattet werden. Zu Forschungszwecken ist außerdem die berühmte Proskesche Musikbibliothek zugänglich.

Für das Orgelspiel steht die große, mit allen modernen Einrichtungen ausgestattete Orgel der Cäcilienkirche zur Verfügung, zwei weitere zweimanualige Orgel in eigenen Orgelzimmern und zwei Pedalharmoniums. Sämtliche Orgeln und ein Pedalharmonium werden elektrisch betrieben. Außerdem besitzt die Anstalt noch eine Anzahl von Klavieren und Harmoniums zur Benützung für die Eleven.

6. Kosten

Die Eleven erhalten Wohnung und Kost im Anstaltsgebäude. Es stehen daselbst eine Reihe von Einzelzimmern, einfach möbliert, zu den ortsüblichen Preisen von 15—20 ℳ monatlich (einschließlich Bedienung) zur Verfügung, deren Anweisung nach der Reihenfolge der Anmeldung geschieht. Licht und Beheizung in den Zimmern wird je nach Bedarf in Rechnung gestellt; ebenso zu geringem Ansatze der Stromverbrauch für die elektrischen Orgeln, soweit die Eleven nicht vorziehen zur gleichfalls vorgesehenen Selbstbedienung zu greifen. Wünschen die Eleven Klaviere oder Harmoniums für ihre Zimmer, so können sie dieselben aus den Klaviermagazinen der Stadt mieten oder ihr eigenes Instrument mitbringen.

Kost (Frühstück, Mittagtisch und Abendessen) beträgt monatlich 60 ℳ; es steht aber jedem Eleven frei die Pension auch außerhalb der Anstalt zu nehmen.

Ein großer Obst- und Ziergarten bietet Gelegenheit zur Erholung.

Das Schulgeld für den gesamten Unterricht einschließlich der Orgelstunden beträgt monatlich 20 ℳ.

Digitized by Google

Alle diese Beträge werden am 1. jeden Monats praenumerando erhoben. Denjenigen Eleven, welche die Weihnachts- und Osterferien nicht in der Anstalt verbringen, wird der entsprechende Betrag für Kost in Abrechnung gebracht, nicht aber während einer sonstigen etwaigen Abwesenheit.

7. Aufnahms-Bedingungen

Charakter und Tendenz der Kirchenmusikschule Regensburg erfordern von den Besuchern die Zugehörigkeit zur römisch-katholischen Kirche, gewissenhafte Beobachtung der Gebote derselben, einen sittlich untadelhaften Lebenswandel; ernstes Streben ist Grundbedingung. Die Anmeldungen sind bis längstens 15. September an die unterfertigte Direktion zu richten und müssen enthalten:

1. Ein Taufzeugnis, aus dem Tag und Jahr der Geburt hervorgeht, da jeder Eleve das 18. Lebensjahr erreicht haben muß.
2. Ein Sittenzeugnis des zuständigen Pfarramtes (Priester haben ihre *Literae testimoniales* bei ihrer Ankunft dem H. H. Generalvikar persönlich zu überreichen).
3. Zeugnisse über die bisherige musikalische Vorbildung in der Praxis oder an Musikschulen, Konservatorien usw. Bewerber, deren Zeugnisse von der Direktion als ungenügend befunden werden, haben sich vor Beginn des Semesters einer Prüfung zu unterziehen.

Am Schluß des Sommer-Semesters findet vor der Prüfungskommission das Abgangsexamen statt, das in einen schriftlichen und mündlichen (praktischen) Teil zerfällt und unter Einbeziehung der Jahresleistung die Qualifikation des Examinanden festsetzt. Auf Grund desselben erfolgt die Ausstellung eines Zeugnisses über die Befähigung als Chorregent oder Organist.

Die Kirchenmusikschule ist in der Lage bei angemeldeten Vakanzen ihre Absolventen mit Erfolg zu empfehlen.

Direktion der Kirchenmusikschule
Dr. Karl Weinmann

Die Kirchenmusikschule hat bisher eine stattliche Zahl von Schülern ausgebildet. Einige Namen aus der Reihe derjenigen Schüler, die bedeutsame kirchenmusikalische Stellungen bekleiden oder als Komponisten hervorragen, seien — soweit sie der Anstalt bekannt sind — im Nachfolgenden genannt:

Adler Thomas, Domkapitular, ehem. Domkapellmeister, Bamberg

Berberich Ludw., Chordirektor, München

Bicherl Wenz., Organist und Seminarmusiklehrer, Ettal

Bewerunge Heinrich, Musikprofessor, Maynooth (Irland)

Bold Peter, Chordirektor, Augsburg

Brazis-Frey Theodor, Seminarprofessor Wilna (Rußland)

Breitenbach Joseph, Direktor der Organistenschule, Luzern

Bubendorfer Fr., Chordirektor, Linz a. D.

Cicognani Ant., Professor am Konservatorium: Liceo musicale Rossini, Pesaro (Italien)

Clovis Francis L., Musikdirektor, Cleveland, Ohio (Amerika)

Cohen K. Mons., Domkapitular, ehem. Domkapellmeister und Professor am Konservatorium, Köln a. Rh.

Dallaporta Paul, Chordirektor, Trient

Dreß Alfons, Domkapellmeister, Dubuque-Jowa (Amerika)

Felini Richard, Domkapellmeister, Trient

Filke Max, Domkapellmeister und Musikdirektor, Breslau

Frey Friedrich, Chorallehrer an der Organistenschule, Luzern

Geiger Johann, Musikpräfekt und Chorregent, Brixen

Geßner Ad., k. Professor und Musikdirektor am Konservatorium, Straßburg.

Glatt Ignaz, Domkapellmeister, Fünfkirchen (Ungarn)

Digitized by Google

Goller Vinzenz, Professor und Leiter der kirchenmusikalischen Abteilung an der k. k. Akademie, Wien-Klosterneuburg
Gonzalez August, Direktor, Querétaro (Mexico)
Gronen Theodor, Domorganist, Hildesheim
Gruber Franz Xaver, Chordirektor, Meran
Gruberski Eugen, Komponist, Czerwińsk, (Rufs. Polen)
Dr. Gustajtis Matthias, Seminarprofessor, Mariampol, Litauen (Rußland)
Hoff Rich., Domkapellmeister, Hildesheim
Hohn W., Chordirektor, Homburg v. d. H.
Jansen W. P., Herausgeber des „St. Gregoriusblatt's", s'Gravenhage (Holland)
Jocham Eugen, Chorregent, Kempten
Kalinowski J., Organist und Lehrer für Orgel, Bialystok (Rußland)
Kindsmüller Karl, Professor, Kirchenmusikschule, Regensburg
Dr. Klein Johann Baptist, Chordirektor, Nürnberg
Kralinger Rudolf, Chordirektor, Brixen
Dr. Kromolicki Jos., Chordirektor und Leiter der kirchenmusikal. Kurse, Berlin
Lobmiller Theodor, Domkapellmeister, Rottenburg
Luypen Edm., Bischof von Batavia (Java)
Makowski Heinrich, Professor am Konservatorium, Warschau
Mayerhofer Isidor, P., Stiftskapellmeister, Seitenstetten (Oberösterreich)
Mitterer Ignaz Mons., Domkapellmeister und Propst, Brixen
Dr. Möhler Anton, Musikhistoriker, Steinhausen (Württemberg)
Dr. Müller Hermann, Professor, Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, Paderborn
Dr. Müller Peter, Chordirektor, Rom
Nikel Emil Mons., Domdechant, Komponist, Breslau
Novialis Jos., Domkapellmeister, Kowno (Rußland)
Nowowiejski F., Musikdirektor, Moskau
Nowowiejski Rudolf, Domkapellmeister, Lemberg
Pagella Don Giov., Organist, Turin
Perosi Lorenzo Monsignore, Direktor der Sixtinischen Kapelle, Rom
Perosi Marziano, Chordirektor, Wien
Petzelt Jos., Dozent am Konservatorium, Barmen
Piechler Ernst, Musikpräfekt, Passau
Pierron Joseph, Chordirektor, Milwaukee (Amerika)
Pracher Max, Chordirektor, München
Quadflieg J., Rektor u. Komponist, Elberfeld
Renner Joseph, Domorganist und Dozent an der Kirchenmusikschule, Regensburg
Schaik Johann van, Komponist, Utrecht (Holland)
Scheel Joseph, Münsterchordirektor, Konstanz a. B.
Schildknecht Joseph, † Seminarmusiklehrer, Rorschach (Schweiz)
Schwalge Joseph, Direktor der Kirchenmusikschule, Aachen
Spies Herm., Domkapellmeister, Salzburg
Stehle Ed. jun., † Organist, Winterthur (Schweiz)
Stockhausen M., Domkapellmeister, Trier
Strubel Joh., Domkapellmeister, Würzburg
Tebaldini Giov., Professor, Milano (Italien)
Thermignon Delfino, Domkapellmeister, S. Marco, Venedig (Italien)
Valdés Julio, Komponist, San Sebastian (Spanien)
Vasquez Nicanor, Professor Seminario Conciliar, Mérida (Mexico)
Velasquez Guadelupe, Professor del Conservatório Nacionál, México
Walter K., Kgl. Seminarlehrer und Orgelbauinspektor, Montabaur
Walkiewicz E., Domorganist, Dubuque (Amerika)
Dr. Weinmann Karl, Direktor der Kirchenmusikschule, Regensburg
Weinmeier Leo, Domorganist, Saratow (Rußland)
Werra Ernst von, Dozent an der Kirchenmusikschule, Beuron
Wibl Joh., ehem. Domkapellmeister, Graz
Widmann, P. B., Chorregent, Mehrerau a. B.
Wiedemann Alb., Chorregent, Augsburg-Lechhausen
Wiltberger K., Gesanglehrer am Priesterseminar, Bonn a. Rh.
Zehrer Christoph, Kgl. Gymnasialmusiklehrer, Regensburg.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

und Leid, unsere Hoffnung, unser Sieg! Beethoven geht auch hier von seinem Leben und seiner Lebensnot aus; denn jeder Künstler muß den gewählten Stoff in seiner Seele zuerst verarbeiten. Dann schildert er (Beethoven) der Menschen Hoffnungen und Enttäuschungen in diesem Tränentale, ihre Stürme, ihre flüchtigen Freuden und Ergötzungen, ihr allmähliches Sichloslösen von der trügerischen Erde, ihr Hinüberblicken in das Paradies des Friedens, ihr Hoffen auf den Ewigen, ihren endgültigen Sieg, und in diesem Sieg Freude und Jubel: „Brüder, überm Sternenzelt wohnt ein lieber Vater." Der Tondichter stellt Stimmungen über das Leben der Menschen dar. Daß er das Leben der Menschen vor Augen habe, erkennen wir aus den verschiedenen Kunstmitteln, die er zur Verengung des ganz allgemeinen Objektes der Stimmungen anwendet. Das Objekt[1]) ist: etwas, was Unsicherheit und Zweifel erregt, dann etwas Sehnsucht und Hoffnung erweckendes, Sturm und Erschütterung abwechselnd mit neckenden Freuden, Auflösung und Verklärung bringend, ein Hindrängen zu Größerem, ein Schauen nach oben und ein endgültiges Überwinden des Flüchtigen. Diese Affekte mit dem unbestimmten Objekte engt der Meister ein zuerst durch eine Allegorie, das Landschaftsbild in grauem Wolkendampf, ähnlich wie in der Pastoralsymphonie. Die Schilderung sodann des Naturbildes ist so vergeistigt durch die Schilderung des Seelenlebens (in mannigfachen Affekten), daß wir erkennen, hinter der Schilderung der Landschaft stehe etwas Paralleles, das das innere Leben des Menschen vollständig in Beschlag nimmt, ihn von Hoffnung zu Enttäuschung, von Sturm zu Ruhe, von Kampf zu Sieg durch verschiedene Phasen führt: dies kann nur das äußere Leben des Menschen sein, das an jedes Menschenherz in gleicher Weise pocht. Andere Mittel zur Verengung der Stimmungsobjekte, um so die angeführten Gedanken der schönen Idee deutlich anzudeuten, sind ihm die Ausdrucksmittel der Akkorde (Harmonik), der Melodik, des Rhythmus und Taktes, und die Symbolik. Die Harmonik und Melodik sind in sich so reich an Ausdrucksfähigkeit, daß der berühmte Tondichter Fux in seinem *Gradus ad Parnassum* sie ein *mare immensum* genannt hat; und beide erreichen durch Kombination und Permutation, Mischung und Umkehrung, Verbindung mit verschiedenen Formen des Rhythmus und Taktes und zuletzt immer durch das entscheidende Genie eine endlose Abwechslung. Doch drücken sie zunächst Stimmungen, Affekte aus, worin eben nach Händel „das Lebenselement und die Macht der Tonkunst" liegt. Sollen sie eine Beziehung zur klaren Idee und zu den darin enthaltenen Vorstellungen, über welche sie im Gemüte des Tondichters entstanden sind, für den Hörer erhalten, muß die Symbolik die Verbindung herstellen. Symbolik ist der Übergang vom Sinnfälligen zum Geistigen durch eine natürliche Brücke, die Ähnlichkeit. Gott, der Herr im Reiche des Geistes, wie im Reiche der sichtbaren Natur, hat eine Analogie zwischen beiden hergestellt, damit der an das Sinnfällige gebundene Mensch eine Bilderfibel vor sich habe, welche ihm das Reich der Ideen und Gottes selbst darstellt, damit der König der Schöpfung leicht auf der Leiter des Sichtbaren zum Unsichtbaren aufsteige — Mystik — und umgekehrt das Unsichtbare, die Ideen in das Kleid des Sichtbaren hülle — Symbolik. Das letztere wendet der Mensch im eminenten Sinne an, wenn er Gott in seinem Schaffen nachahmt: wenn er zum Künstler wird. Sowie Gott aus seinem ewigen Geiste — einige Ideen in Zeit und Raum in Erscheinung setzt, wie er und wann er will, so wirft der Künstler, wenn er schaffen will, seine in Fülle des Seins strahlenden Ideen in ein schönes sinnfälliges Kleid, um auch seinerseits die Mitmenschen durch das sichtbare sinnfällige Bild zum unsichtbaren Urbild zu führen. Die Symbolik in der Kunst führt zur Mystik beim Beschauer und Hörer der Werke der Kunst.

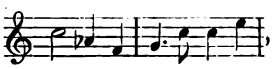
Wie in jeder Kunst ist auch in der Tonkunst die Symbolik ein Hauptmittel, um in die äußere Form eine innere Form, die schöne Idee, hineinzugießen. Die Ähnlichkeit, sagten wir, ist die Plattform der Symbolik, die Brücke vom Sinnfälligen zum Geistigen. Darum muß der Tondichter Ahnlichkeiten aufsuchen, Analogien herstellen zwischen der Idee, die er ausdrücken will, und den Mitteln dazu. Diese Mittel sind: Affekte, Harmonik,

[1]) Effektiv für die konstruierende Arbeit des Künstlers (hier Beethoven) genommen, d. h. in bezug auf die Ausdrucksfähigkeit der Musik aufgefaßt: die Musik drückt nur aus „etwas was Freude oder Hoffnung . . . erweckt".

Digitized by Google

Melodik und Rhythmus; die Ähnlichkeit ist eine dreifache, die der Proportion, der Ursächlichkeit und der Abhängigkeit. Proportion ist z. B. zwischen Tiefgang und (geistigem) Untergang, zwischen Aufwärtsgehen und Höherstreben, Ursächlichkeit ist zwischen Keim, Wurzel und Blüte, Frucht, Baum d. h. zwischen Grundlegendem und Entwickeltem (im Gebiete des Geistigen und des musikalischen Bildes), Abhängigkeit ist zwischen Herrn und Diener übertragen: zwischen führender Stimme und Begleitung, zwischen Haupt- und Nebenakkord, zwischen Dissonanz und Auflösung. Was die Affekte, das erste Mittel der musikalischen Übersetzung, betrifft, so besteht die Symbolik, die sie ausdrücken können, in Steigerung und Abschwächung, in starken und sanften, in lyrischen und dramatischen Gefühlstönen.

In der Harmonik wird durch frei angeschlagene Dreiklänge das Ernste, Feierliche, durch die verschiedenen Vierklänge mit ihren Dissonanzen die mannigfaltige Widerwärtigkeit des Lebens, Widerspruch, Widerstreit der Pflichten, Streit, Feindschaft, Leiden, Schmerzen, Kreuz und Prüfung Gottes ausgedrückt. Die Moll-Tonart repräsentiert das Traurige des physischen, aber auch des moralischen Lebens, Sünde, Buße, Verderben. In der Pastoralsymphonie und in der neunten schildert Beethoven den Gewittersturm als Bild der (inneren und äußeren) Stürme des Lebens; ebenso in beiden Symphonien die Erhellung des Himmels, wie am Firmamente, so im Herzen und Leben, durch Aufhellung in den Harmonien. Im „Rheingold" läßt Richard Wagner 137 Takte lang den einen Akkord *Es*-dur aushalten, um das gleichbleibende, aber sündenlose Wogen des Rheines zu schildern (vergl. Neue Musikzeitung, Stuttgart-Leipzig, XXIX, 14, 1908). Derselbe R. Wagner stellt in der Ouvertüre zu Tannhäuser in einer viele Takte lang währenden Dissonanz von einem halben Tone (in den Violinen durchgeführt) den Zwiespalt im Charakter des Helden dar. Im nämlichen Tannhäuser umgibt der gehaltene Quartsext-Akkord den Namen Elisabeth, so oft er mit Bedeutung genannt wird, wie mit einer Glorie.

Die Melodik gebraucht die Symbolik, um, wie schon oben bei der dreifachen Ähnlichkeit angegeben, durch Entwicklung ihrer Motive die Entfaltung eines Charakters, durch Bewegung der Hauptmelodie nach oben und unten den Sieg oder Untergang des Helden zu versinnbilden, durch Einflechtung anderer Melodien das Dienstverhältnis anderer Personen, bald in Treue, bald in schmeichelnder Vorstellung, bald in direktem Kontrast, zu zeichnen. Ein Beispiel: Folgende mit Harmonie schattierte Melodie kann als Grundidee der Calderonschen Tragödie: „Der standhafte Prinz" dienen:

in Worten ausgedrückt: Mein Untergang ist schönstes Morgenrot.

Durch den Rhythmus werden Eigenschaften der Personen und Erscheinungen und Umstände des Lebens ausgedrückt, z. B. das Launische, das Neckische, das Hüpfende, das Schmeichelnde. Wenn Beethoven in der Pastoralsymphonie die Fröhlichkeit und selbst Komik beim Bauerntanz herrschen läßt, so sind diese fröhlichen Menschen Repräsentanten der ganzen, im lieben Mai jubilierenden Menschheit, wie die Spaziergänger in Goethes Faust; und wenn derselbe Beethoven in der neunten Symphonie nach den Stürmen des ersten Satzes im zweiten Satze den Humor mit der ganzen Fülle seiner Zauberlaterne spielen läßt, so weist er auf die Launen und Täuschungen des Lebens hin. Mendelssohn schildert im „Sommernachtstraum" durch das wundersam hüpfende, flatternde, gaukelnde, neckende *G*-moll-Scherzo mit dem Flüstern und Trippeln der Violinen das schelmische und neckische Treiben Puks und seiner Elfen. Und R. Wagners Motiv der Sirenen (in Tannhäusers drittem Akt): „Naht euch dem Strande", das von den Violinen mit Begleitung klopfender Bläser angestimmt wird, ist es nicht äußerst lockend und schmeichelnd? Die Symbolik vermag also der Harmonik, Melodik und dem Rhythmus eine deutliche Beziehung zur Hauptidee und zu den Hilfsideen zu geben.

In der Kirchenmusik ist die Symbolik bei Harmonie, Melodie und Rhythmus zu wenig angewendet worden, wenn auch Beispiele dafür, besonders bei dem dramatischen Orlando di Lasso, sich finden (vgl. das oben angeführte Responsorium: *In monte Oliveti*).

Digitized by Google

Im allgemeinen ist bei Palestrina die „Grundstimmung des Chorals" maßgebend. Und diese Grundstimmung wurde nach ihm bis auf uns, nur zu sehr, beibehalten. Die Grundstimmung besagt ja nicht die einzige Stimmung des Andächtigen im Choral, welche gleichsam der Hintergrund aller Stimmungsbilder ist, sondern die spezifische, sozusagen liturgische Stimmung des Chorals samt den einzelnen Affekten, welche in den verschiedenen Teilen desselben enthalten sind. Diese Affekte sind im Graduale (Meßgesänge) meist dramatisch, oft auch im Vesperale, z. B. am Ostertage, und sind sehr mannigfaltig. Man denke nur an die so charakteristischen Introiten, welche den Grundton der Liturgie angeben, z. B. *Resurrexi* am Osterfeste, *Spiritus Domini* am Pfingstfeste, *Nos autem gloriari oportet* am Gründonnerstage, *Miserebitur* am Herz-Jesu-Feste. Man vergleiche das Offertorium *Assumpta est Maria,* welches zugleich eine sehr schöne Melodie-Symbolik hat, man betrachte das *Dies irae* mit seiner großen Abwechselung, das *Lacrimosa,* das *Pie Jesu Domine,* ferner das hochdramatische *Victimae Paschali.* Der Choral ist sehr reich; man studiere ihn nur unermüdlich, und man wird vorzügliche Vorbilder für Ausdruck der Stimmungen, für ausdrucksvolle Melodik und bezeichnende Rhythmik finden; ja auch manche Beispiele für Melodie- und Rhythmus-Symbolik sind darin.

Die Kirchenmusik hat sich bisher begnügt, sagten wir, Harmonie, Melodie und Rhythmus im allgemeinen, d. h. ohne zielbewußte und systematische Durchgeistigung derselben durch die Symbolik zum Ausdruck von Stimmungen und, soweit möglich, von Ideen anzuwenden. Ohne Symbolik aber, wie wir gesehen haben, bleibt die beste Harmonik und Melodik in den meisten Fällen unklar im Ausdruck und verschwommen in der Andeutung einer, wenn auch nur „blassen", Idee. Dies hat seine Geltung selbst bei der Schilderung des inneren Lebens, wenn sie außer den Affekten auch deren Objekte wenigstens allgemein andeuten will. Noch viel mehr ist es der Fall bei der Vertonung liturgischer Affekte und Ideen. Es genügt nicht, ernste und feierliche Stimmungen, Affekte der Anbetung, der Bewunderung, des Glaubens, des Gebetes, zu erwecken; das tut auch die religiöse Musik, wie wir an Beethovens *C*-dur-Messe dargetan haben. Die von der Kirche bei der liturgischen Handlung vorgeschriebenen Affekte sind Demut, Reue, Buße, Danksagung, opfernde Liebe, Glaube und Hoffnung. Um diese richtig in kirchlicher Musik zu geben, muß der Tondichter den liturgischen Text meditieren, ihn in Hauptideen einteilen, die entsprechenden Affekte sich vergegenwärtigen und in sich erwecken, dann diese Ideen und Affekte in Beziehung zu den drei „Handlungen der Messe" bringen, diese drei Handlungen durch den Fest- (oder Tages-)Gedanken individualisieren, wie wir oben gezeigt haben, und so gerüstet sich an das Kunstwerk aller Kunstwerke, die Meßliturgie, begeben. Dazu braucht er alle bisher angegebenen Mittel der Vertonung, besonders die Symbolik; denn diese bringt den äußeren Apparat der Musik und die Affekte in Verbindung mit den liturgischen Ideen. Manche sagen zwar, diese Verbindung werde hergestellt durch den offiziellen Text, aber wenn dieser Meßtext nicht durch die Vertonung ebenbürtig übersetzt wird, ist die ganze Kirchenmusik keine Kunst — denn ein ästhetisches Kunstwerk muß Ausdruck einer Idee sein —, sondern nur religiöse (kirchliche) Unterhaltungsmusik über einen Text.

Die Musiker vom Fach werden im stillen denken, daß eine so geartete Komposition, die hier gefordert wird, zu schwer sei; namentlich sei der klare Ausdruck einer Idee fast unmöglich. Die klare Einsicht in die Schwierigkeiten der musikalischen Werkstätte ist ein Vorteil. Jedoch werden wir im folgenden noch einen Punkt angeben, der die Tondichtung erleichtern wird.

(Fortsetzung folgt)

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Kirchenmusik und Volksschullehrer [1])

Es soll alles zur Erbauung dienen.
1. Kor. 14, 26.

Das Hochamt schwieg. Der Morgensonne Blick
Glomm wunderbar in süßem Weihrauchscheine.
Der Priester schwieg; nun brauste die Musik
Vom Chor herab zur Tiefe der Gemeine.
So stürtzt ein sonnetrunkner Aar
Vom Himmel sich mit herrlichem Gefieder,
So läßt Jehovas Mantel, unsichtbar,
Sich stürmend aus den Wolken nieder.

E. Möricke.

Das ist die Wirkung hehrer, heiliger Musik. Kein Menschenherz, das noch einer besseren Empfindung fähig ist, kann ihr entgehen; sie schlägt alles in ihren Bann, bringt uns dem Göttlichen näher und stimmt zu demutsvoller, ernster Andacht. Schon die weltliche Musik ist von ungeheurem Einfluß auf die Seele des Menschen. Wer hätte nicht schon empfunden oder beobachtet, wie sie je nach ihrer Art die Menschen erhebt oder erniedrigt, den Geist klärt oder trübt, den Charakter adelt oder verdirbt! Musik ist eben eine Sprache, von feinstem Wohlklang, von einziger Modulationsfähigkeit und Mannigfaltigkeit; sie spricht die tiefsten menschlichen Empfindungen in Tönen aus, wenn Worte längst versagen. Kein Wunder, wenn man sie schon frühzeitig in den Dienst der Kirche nahm und ihr hier eine Heim- und Pflegestätte schuf von ewiger Dauer! Denn keinerlei Regungen der Menschenseele sind tiefer und geheimer als diejenigen, die wir im heiligen Gottesdienst und bei dem Gedanken an die unendliche Gottheit empfinden. „Darum ist die Musik die ureigentliche religiöse Kunst."

„Wenn die Königin der Instrumente, die Orgel, erklingt, und die Gemeinde ihren Gesang erhebt, dann wächst das Sehnen und Hoffen und Flehen von tausend leidbedrückten, von tausend friedesuchenden, von tausend lichthungernden Herzen zu einem einzigen Gebet empor, das die Erhörung gleichsam niederzwingt."

Mit der Entwicklung der Kirche ging gleichen Schrittes die ihrer Musik. Die Höhepunkte des kirchlichen Lebens waren jederzeit auch Höhepunkte in der kirchenmusikalischen Kunst. Und als durch die Reformation die Spaltung der Kirche erfolgte, entwickelten sich aus den seit Jahrhunderten erstarkten Wurzeln zwei lebensvolle Stämme, die sich beide bis in die neue Zeit herein mehr und mehr ausbreiten und ihrer Eigenart entsprechend auf verschiedenen Wegen die gleiche Vollendung suchen. Wie nämlich die beiden Konfessionen innerlich verschieden sind, so hat auch ihre Musik auf jeder Seite einen besonderen Charakter angenommen. Wir finden bei der römisch-katholischen Kirche mehr jenen feierlich mystischen Ton, der das rein Göttlicherhabene, das Transzendentale, gewissermaßen verkörpert, wie es Palestrinas unübertroffene Meisterschaft zeigt, während in der evangelisch-lutherischen Kirchenmusik Himmel und Erde sich gleichsam die

[1]) Eine Denkschrift über die Dienst- und Besoldungsverhältnisse der Kantoren, Organisten und Chorregenten in Bayern und in sämtlichen deutschen Bundesstaaten. Im Auftrage der Vereinigung bayerischer Landorganisten bearbeitet von Georg Ries. Ansbach, Verlag von Michael Prögel. 1912.

Die Redaktion gibt einstweilen — ohne weitere Bemerkungen — aus dem ihr zur Besprechung bezw. zum Abdruck übersandten Buche den 4. Abschnitt wieder. Im nächsten (Juli)-Heft wird dann das Hauptkapitel folgen: „Orgeldienst und Volksschullehrer". „Was wir wollen".

Digitized by Google

Hände reichen, indem neben dem Transzendentalen das Menschlich-Persönliche, nämlich unseres Daseins wechselvolles Spiel, herauszuhören ist.

Die katholische Kirche hat den erhabenen gregorianischen Choral, voll göttlicher Sprachgewalt, durch die Stürme der Jahrhunderte gerettet. War er auch hie und da durch leichte verweltlichte Musik außer Gebrauch gekommen, so verordnet doch das *Motu proprio* Pius' X. vom 22. November 1903: „Der alte traditionelle gregorianische Choralgesang muß in der heiligen Funktion wieder hergestellt werden, damit die Gläubigen wieder aufs neue mehr Anteil nehmen an der kirchlichen Liturgie, wie das ehemals der Fall war."

Wertvolle Teile des gregorianischen Chorals sind in die protestantische Kirche übergegangen und bilden unsere Liturgie; andere sind durch Veränderung und Bearbeitung zu unsern unvergleichlichen geistlichen Volksliedern, den Chorälen, geworden, die neben Glaubenskraft und Stärke die zartesten Töne für Innigkeit und Mitgefühl erklingen lassen.

Aber auch die katholische Kirche hat, obwohl nur der lateinische Gesang die heilige Opferhandlung im Hochamt umrahmen darf, dennoch dem Gesang in der Volkssprache, dem gemeinschaftlichen Kirchenliede, bei der Singmesse und zahlreichen Andachten und Prozessionen einen Platz eingeräumt. Und auch diese Weisen sind vielfach nach Text und Melodie Volkslieder im besten Sinne des Wortes geworden.

In allen Kompositionen jedoch tritt der bereits gekennzeichnete Unterschied mehr oder weniger in die Erscheinung. Die katholische Kirchenmusik führt den, der solcher Empfindungen überhaupt fähig ist, in die lichten Höhen himmlischer Freude, während die protestantische infolge der durchklingenden Dissonanz des Lebens einen herberen Charakter trägt. Beide ergänzen sich deshalb und würden zu noch höherer Vollendung gelangen, wenn sie die gegenseitig mangelnden Momente mehr und mehr in sich aufzunehmen bereit wären.

In beiden Konfessionen sind hervorragende Kräfte zur Hebung der Kirchenmusik tätig. Der Allgemeine Cäcilienverein bearbeitet seit mehr als fünfzig Jahren das reiche Gebiet der katholischen Kirchenmusik, um das Orchester zu beseitigen,[1]) die verweltlichten Messen des vorigen Jahrhunderts auszuschalten und den gregorianischen Choral und den echten Palestrinagesang wieder allenthalben in Aufnahme zu bringen. Gerade in Deutschland haben diese Bestrebungen tiefes Verständnis und reichen Erfolg gefunden.

In der evangelischen Kirche sind ebenfalls zahlreiche Kirchengesangvereine entstanden, und mit Ernst an der Arbeit, um die reichen Schätze der Vergangenheit zu heben, und sie dem gottesdienstlichen Leben nutzbar zu machen. Doch ist hier noch sehr viel zu tun, zumal nicht überall die notwendigen Mittel vorhanden sind und auch das Verständnis der Gemeinden noch vielfach mangelt.

Zur Unterstützung des Gesanges, der in beiden Kirchen nicht mehr fehlen kann, da er längst zu einem wesentlichen Bestandteil des Gottesdienstes geworden ist, hat sich seit Jahrhunderten die Orgel eingebürgert. Anfangs äußerst primitiv und schwerfällig, ist sie besonders im vergangenen Jahrhundert zu außerordentlicher Vollendung gelangt, so daß sie mit Recht auf die Bezeichnung „Königin der Instrumente" Anspruch machen kann. Ihre Einführung ging nur ganz allmählich vor sich. Die Städte legten die Bedienung des vielgerühmten und neuartigen Werkes in die Hände der damaligen lateinischen Schulmeister, während auf dem Lande der Dorflehrer, der vorher schon oft „Vorsänger", also Leiter des Gemeindegesanges war, sich in der Kunst des „Orgelschlagens" ausbildete. So entstand eine Funktionsverbindung von Schul- und Organistendienst, wozu die bayerische Regierung, wie schon früher nachgewiesen, im Jahre 1810 aus finanziellen Gründen die organische Verbindung fügte, und so Schulamt und Organisten- bezw. Kirchendienst bis in unsere Tage aneinanderkettete.

Im Laufe der letzten Jahrhunderte aber haben Orgelmusik und Orgelspiel durch eine Reihe hervorragender Meister eine ungeahnte Bedeutung im Gottesdienste erlangt,

[1]) Vgl. zu dieser landläufigen Ansicht das päpstliche Approbationsbreve zu den Statuten des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins *„Multum ad commovendum animos"* vom 16. Dez. 1870, wo sich unter Nr. 5 als Zweck angegeben findet: „Die Förderung der Instrumentalmusik". Anmerkung der Redaktion

Digitized by Google

so daß heute eine kirchliche Feier ohne Begleitung dieses Instrumentes zu den Ausnahmen gehört. Dadurch ist auch die Wichtigkeit des Organistenamtes eine weit größere und der Organist selbst für die Kirche unentbehrlich geworden. Die verständnisvolle Ausübung solcher Kunst bedeutet gewissermaßen einen Gottesdienst für sich. Wenn sich die betende Gemeinde mit heiligem Ernste versammelt und Gott im Geiste und in der Wahrheit verehren will, dann obliegt es dem Organisten, nach den Worten des Altmeisters Bach, „im Präludium den Herzensboden zu lockern für Gottes Wort, in der Begleitung das Echo zu geben von Gottes Wort und im Nachspiel das gehörte Wort in einen Lob- und Dankchoral zu wandeln". Und Zimmer sagt über die Aufgabe des Orgelspiels: „Wie das Eingangspräludium die in das Gotteshaus eintretende Gemeinde feierlich und würdig empfängt, so soll das Nachspiel dieselbe in gleicher Weise hinausgeleiten ins Alltagsleben, soll ihr im Augenblick des Scheidens aus dem Gotteshause nochmals eindringlich ans Herz legen, was sie im Tempel des Herrn empfing und empfand."

Soll das dem Organisten auch nur teilweise gelingen, so darf die Orgel vor allen Dingen nicht mißbraucht und profaniert werden. „Erhaben und ruhig, fromm und würdig" soll ihr Ton in der Kirche erklingen. „Alles Weltliche, Leichtfertige, Theatralische, Klavierartige oder Drehorgelähnliche, alles Marsch- und Tanzmäßige, alles zu Weichliche und Sentimentale hat der Organist bei seinem Spiele zu vermeiden." Das Spiel sei eben „kirchlich", d. h. dem Inhalt des Liedes und der Zeit des Kirchenjahres angemessen, dabei aber einfach und frei von allen weltlichen Zutaten, von geschmacklosen Variationen und Modulationen, die nur sinnlich wirken können. Es sei niemals Selbstzweck, sondern diene ausschließlich der Erbauung der Gemeinde.

So wird der Organist ein Mitarbeiter am religiösen Werke und sein Amt ein schweres und verantwortungsvolles. Es erfordert nicht nur Fähigkeit und mechanische Gewandtheit, sondern auch tiefes Verständnis der kirchlichen Verhältnisse und genaue Kenntnis der einschlägigen Literatur und des Orgelwerkes. Wenn man die Arbeit des Organisten in diesen Zusammenhängen überblickt, so erfährt man erst, welche enorme Kulturaufgabe die Volksschullehrer seit langer Zeit auch in ihrem kirchenmusikalischen Nebenberufe geleistet haben. Und hat es hie und da gemangelt, waren die zuweilen hervortretenden Klagen wirklich berechtigt, so ist die Schuld nicht kurzerhand dem Lehrerstande aufzubürden. Sie liegt vielmehr in dem veralteten System, das fähige und unfähige Leute in gleicher Weise zu derselben Betätigung zwingt, in der unglücklichen Art der Verbindung von Schul- und Kirchendienst und in der mit der Wichtigkeit des Amtes und den gegenwärtigen Lebensverhältnissen in krassestem Widerspruche stehenden Besoldung.

Trotz dieser Mißstände hat die Lehrerschaft bis heute treu der Kirche gedient und mit vereinzelten Ausnahmen das Organistenamt zur vollsten Zufriedenheit der kirchlichen Organe versehen. Ja, sie hat sich meist völlig freiwillig auch der Pflege des Chorgesanges angenommen und auch auf diesem Gebiete mit den oft geringen Kräften sehr ansehnliche Leistungen erzielt. Zur Übernahme einer Chorleitung besteht nämlich seitens der Lehrer keine rechtliche Verpflichtung, sofern nicht eine Schulstelle ausdrücklich auch als „Chorregentenstelle" ausgeschrieben und von der Kgl. Regierung verliehen wurde. In allen andern Fällen liegt eine organische Verbindung des Chorregentendienstes mit dem Schuldienste nicht vor.

Es ist aber den Lehrern durchaus nicht unbekannt, welch große Bedeutung den Kirchenchören bei beiden Konfessionen sowohl in als außer dem Gottesdienste zukommt. Sie sind der Grundstock, um den sich der ganze Gemeindegesang gleichsam kristallisiert, der leicht und sicher neue Melodien einführen hilft, durch den Vortrag von Motetten, Messen und sonstigen kirchlichen Gesängen den Gottesdienst verschönert und die Gemeinde erbaut. Sie tragen wesentlich zum besseren Besuche der Gottesdienste bei und ihre Leistungen finden Verständnis und Anerkennung. Das gilt besonders von den Schülerchören. So ein Psalmengesang bei besonderen Gelegenheiten hat stets eine hervorragende, erbauliche Wirkung, und ein liturgischer Gottesdienst am Heiligen Abend oder

Digitized by Google

am Karfreitag gräbt sich mit seinen kindlichen, einfachen Formen und seinen hellen, klaren Kinderstimmen unauslöschlich in die Herzen der Hörer ein. Dazu kommt, daß die Schülerchöre gewissermaßen der Jungbrunnen sind, der sich nie erschöpft und die singende Gemeinde fort und fort von selbst erneuert. Wenn ein solcher nur zehn Jahre von bewährten Händen geleitet wird, so befinden sich im elften bereits zehn Jahrgänge geschulter Sänger unter der Gemeinde und setzen bei jedem Liede fest und sicher ein. Sie allein bedeuten einen namhaften Aufschwung des Gemeindegesanges; sie können auch zu größeren Chorausführungen beigezogen werden und bleiben meist zeitlebens in und außer dem Gotteshause Freunde des edlen Liedes.

Der Chorgesang hat auch eine große Bedeutung für das sittliche und soziale Leben der Gemeinde. Mit Recht sagt Dr. Bassermann in dem Jubiläumsbericht des badischen Kirchengesangvereins: „Wie unser Volk singt und was es singt, ist das nicht ein Gradmesser seiner Gesamtanschauung und seiner Herzensbildung? Die fromme Weise darf hierbei nicht nur nicht fehlen, sie sollte sogar einen Ehrenplatz einnehmen, sie sollte und müßte ganz besonders sorgfältig gepflegt und auf die höchste erreichbare Stufe gebracht werden." Und Pfarrer J. Käfer in Basel betont in seinem Vortrage über „Bedeutung des kirchlichen Volksgesanges" auf der 18. Generalversammlung des Cäcilienvereins: „Gerade darauf, daß das Volk auch gern und freudig singe, möchte ich noch besonderes Gewicht legen. Darin liegt eben einer der wichtigsten Gründe, die uns zu eifriger Pflege des Volksgesanges antreiben sollen. Denn wenn auch der Volksgesang in der Kirche in erster Linie die Verherrlichung Gottes zum Zwecke hat — so ist es doch auch sicher, daß er wie ein Magnet breite Schichten des Volkes anzieht. Und das ist gerade in unserer Zeit so wichtig." Ja, echte volkstümliche geistliche Lieder wirken weit über die Kirchenmauern hinaus und werden „in Häusern und Werkstätten, auf Märkten, Gassen und Feldern gesungen".

Außer den Kirchen- und Schülerchören darf noch ein anderes hochbedeutsames Mittel zur Belebung des Gemeindegesanges nicht vergessen werden: die Erzeugung der Sangesfreudigkeit der Schuljugend. Das Singen hat für die Kinder schon an und für sich einen großen Reiz, und in der Schule, bei Spielen und fröhlichen Gängen singen sie besonders gern. Das liegt in der Gemeinsamkeit beim Singen. Der gemeinschaftliche Gesang schlingt das Gefühl der Zusammengehörigkeit um die ganze Klasse und verleiht auch dem Schüchternen Mut und Kraft. „Ein Chor ist gleichsam schon eine Gesellschaft Brüder; das Herz wird geöffnet, und die Menschen fühlen im Strome des Gesanges sich eine Seele und ein Herz." (Herder.)

Es ist nun gar keine allzuschwierige Aufgabe, diese Sangesfreudigkeit der Schuljugend, wie es häufig schon geschieht, auch in den Dienst der Kirche zu stellen. Der Lehrer kann z. B. in den Schulandachten die kirchlichen Melodien in reichster Auswahl verwenden, er kann neue Choräle und Wechselgesänge einüben und so dem kirchlichen Bedürfnisse vorarbeiten und den musikalischen Besitz der Kirchengemeinde sichern und mehren helfen; er kann endlich die frischen, frohen Töne des Kirchenliedes auch in die verschiedenen Wechselfälle des Lebens hineinklingen lassen und dadurch jegliche Feier erheben und würzen und ihren Eindruck vertiefen. Kehr hält es sogar für eine Pflicht der Schule, „dem Kirchengesang seine Volkstümlichkeit zu sichern und dafür Sorge zu tragen, daß das Kirchenlied mehr und mehr mit dem Geiste unseres Volkes zusammenwachse".

Eine erfolgreiche Zusammenarbeit von Schule und Kirche auf diesem musikalischen Gebiete ist aber nur da möglich, wo auch zwischen dem Geistlichen und dem Lehrer die rechte Harmonie besteht. Wenn Zank und Streit an der Tagesordnung sind, gedeiht keine Musik. Darum sollte vor allem die Geistlichkeit, der die Hebung des Kirchengesanges doch in erster Linie am Herzen liegen muß, mit allen Mitteln darnach streben, daß der Lehrerstand aus der Knechtschaft vergangener Jahrhunderte befreit und in den Stand gesetzt werde, nach Fähigkeit und Kraft eine freiwillige freudige Arbeit im Dienste der Kirche zu tun. Ja, der Geistliche soll der kirchlich-musikalischen Tätigkeit des Lehrers Dank und Anerkennung zollen, ihn überhaupt als schätzenswerten Mitarbeiter

Digitized by Google

ansehen und dafür sorgen, daß seine Leistungen als Organist und Chorregent auch eine würdige Entlohnung finden.

Aber „es ruht ein Fluch auf Israel", möchte man sagen. Die Lehrer können ihres Werkes nicht froh werden. Sie sind in Hunderten von Gottesdiensten tätig, sie übernehmen und gründen in Ansehung der großen Bedeutung der Kirchenmusik ländliche Chöre, halten völlig freiwillig unzählige Proben bis tief in die Nacht und würzen jede kirchliche Feier mit Choreinlagen und sonstigen passenden Vorführungen. Andere pflegen die Schülerchöre, erteilen jahraus jahrein besondere Singstunden, scheuen keine Kälte bei den Proben in der Kirche und sind bereit, die letzte freie Stunde in den Dienst der Sache zu stellen. Und dennoch sieht es mit der Bezahlung außerordentlich traurig aus. Es wird dies jeder bestätigen, der unserer statistischen Zusammenstellung auch nur eine vorübergehende Aufmerksamkeit widmet. Seit hundert Jahren hat man für Besoldung der Organisten und Chorregenten kaum einen Pfennig mehr als die damals festgesetzten Bezüge aufgewendet. Ja, man hat sogar daran gemindert, indem vielfach ein Teil der Organistenbezüge der Mesnerei und dem Schuldienst gutgeschrieben wurde. Unwillkürlich kommt einem das Wort Luthers in den Sinn, das er im Jahre 1530 anläßlich der Auflösung der fürstlichen Kantorei in Torgau gesprochen hat: „Etliche vom Adel und Scharrhansen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn an der Musika 3000 Gulden gespart; indes vertut man unnütz 30000 Gulden! Könige, Fürsten und Herren müssen die Musika erhalten, denn großen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht tun."

Wollten doch Kirchen- und Staatsbehörden die Bedeutung dieses Wortes erwägen und darnach handeln! Seit Generationen hat man des Lehrers auf der Orgelbank vergessen, obwohl er unermüdlich am Werke war. Möchte man endlich sein Sehnen und Wünschen erfüllen und ihm eine Stellung geben, die der Würde seines Amtes entspricht. Möchte man an zuständiger Stelle erkennen, daß der religiöse und kirchliche Gesang eines der wichtigsten Mittel ist, die Frömmigkeit zum Ausdruck zu bringen, zu erhalten und zu fördern" (Dr. Bassermann), daß infolgedessen die Kirchenchöre beider Konfessionen von höchster Bedeutung sind und ihre Leiter in heutiger Zeit eine entsprechende Besoldung genießen müssen, wenn sie nicht mißmutig und unverdrossen werden und schließlich völlig erlahmen sollen.

Erwartung

Frau Sonne stieg auf ganz früh am Tag,
Weil sie es nicht versäumen mag.
Die Saaten stehen schon breit und hoch,
Waldwipfel strecken sich höher noch.
Ein Rehlein äugt vom Waldessaum
Zum Dorf in seinem Blütentraum.
Zwei Lerchen fliegen auf Kundschaft aus
Grad über das kleine Gotteshaus.
Wenn der Glockenruf vom Turm erschallt,
Dann paßt nur auf, dann kommt er bald.
Da harret still und freudebang
Die blühende Welt auf den Glockenklang.
Da warten Wies' und Feld und Hag.
Frühmorgens — am Fronleichnamstag.

Innsbruck J. Chr. Weber

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Neueste Entscheidung der Ritenkongregation über das Orgelspiel. Am 11. Mai 1911 hatte die Ritenkongregation die Entscheidung gegeben: Im Notfalle darf auch bei den Offizien und Messen, wo sonst Orgelspiel verboten ist, die Orgel zur Begleitung und Stütze des gregorianischen Gesanges gebraucht werden, und zwar so, daß die Orgel schweigt, wenn der Gesang schweigt (vgl. *Musica sacra* 1911, 8/9, S. 140). In dieser Entscheidung war nur von dem gregorianischen Choral die Rede. Nunmehr hat aber die Ritenkongregation nach Mitteilung der *Acta Apostolicae Sedis* (1912, 7) unterm 22. März 1912 die weitere Entscheidung getroffen, daß diese Erlaubnis nicht nur beim gregorianischen Gesang, sondern auch bei der polyphonen Musik gilt. Es darf also z. B. am ersten Adventsonntag — wenn hiezu die Notwendigkeit besteht — eine Messe mit Orgelbegleitung aufgeführt werden; sobald aber der Gesang geendet, muß die Orgel schweigen *(„silente organo cum silet cantus")*.

Die **Editio Vaticana** des Antiphonariums bezw. Vesperale „soll" bis Juli von der Vatikanischen Druckerei fertig vorliegen. So sagte mir der Hochwürdigste Abt Dom Pothier und sein Mitarbeiter Dom Lucien David bei einem Besuch im reizend gelegenen Benediktinerkloster San Anselmo in Rom — mit seiner neuen prächtigen Orgel und seinem liebenswürdigen Organisten P. Suitbert Birkle.

Die **‚Wartburg'**, die bekannte Zeitschrift des deutsch-evangelischen Bundes, beschäftigt sich in ihrer Nr. 18 vom 3. Mai 1912 auch mit der katholischen Kirchenmusik. Wir bringen den betreffenden Abschnitt zur Erheiterung unserer Leser: Mißglückte Reformbestrebungen Pius' X. Kaum hatte der Patriarch Sarto aus Venedig die Leitung der Kirche übernommen, als er seinen Erlaß gegen die verweltlichte Kirchenmusik erließ, den Frauengesang im Kirchenchor rundweg verbot, ebenso die Instrumentalmusik, die Soli und den eintönigen Responsoriendienst der Benediktiner von Solesme (!) als untergeordneten Begleiter der ungleich wichtigeren Vorgänge am Altar zum Kanon erhob, d. h. zum Vorbild und Muster für jeden Gottesdienst. „Geht uns in Deutschland gar nichts an, betrifft ausschließlich die Italiener mit dem Opernspektakel in ihrem Gottesdienst!" — riefen darauf unisono die Zentrumsblätter Deutschlands. Nur durch diese Abweisung konnte die Regensburger Schule von Witt und Haberl gerettet werden. Seither hat Pius zweimal seine Verordnungen für die Vereinfachung des Kirchengesangs erneuert, letztmals im Februar 1912, unter Bindung aller Gläubigen des katholischen Erdkreises. Vergebens. *„Vox papae vox clamantis in deserto."* („Die Stimme des Papstes verhallend in der Wüste.")

Das fürstbischöfl. Vinzentinum in **Brixen** feierte vor kurzem seinen 40jährigen Bestand verbunden mit dem Direktorats-Jubiläum des H. H. Prälaten Dr. Spielmann, der seit dieser Zeit der Anstalt vorsteht. Beim Festgottesdienst kam die fünfstimmige Michaelsmesse von Haller und Kompositionen von Mitterer zur Aufführung; das Nachmittagskonzert brachte ein auserlesenes Programm, darunter Teile aus Beethovens neuentdeckter „Jenaer Symphonie". Der Anstalt, dem verdienten Direktor und besonders dem Präfekten H. H. Jos. Geiger, der in nimmermüder, idealer Begeisterung als Musikdirektor dort seines Amtes waltet, unsere herzlichsten Glückwünsche: *Ad multos annos!* K. W.

Zu **Frankfurt a. M.** findet im Sommer des Jahres 1913 das Kaiserwettsingen statt. Den Ausschuß bilden die Herren: Generalintendant Graf v. Hülsen-Haeseler, Ministerialdirektor Dr. Schmidt, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Friedländer, Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Kretschmar, Direktor des Berliner Domchores Prof. Rüdel, Direktor der Berliner Singakademie Georg Schumann und Prof. Ernst Ed. Taubert. Die Vereine, die sich beteiligen wollen, müssen mindestens in der Stärke von hundert Mann auftreten und sich spätestens bis 1. Oktober 1912 beim Vorsitzenden Grafen v. Hülsen-Haeseler-Berlin melden.

Wir zählen nicht zu den Anhängern dieser Gewaltarbeit und Überanstrengung. Das Innenleben der Tonkunst leidet unter der Leidenschaftlichkeit, mit der bei solchen Anlässen gestritten wird. Konkurrenz ist gut; aber sie verfeinert nicht das Empfinden.

Am Freitag nach Christi Himmelfahrt und den darauffolgenden zwei Tagen brachte der **Riedelverein aus Leipzig** im Bunde mit einem großen Teile des Leipziger Gewandhauschores und unterstützt von einem 300stimmigen Kinderchore in der großen Halle des Zirkus Schumann die Aufführung von Mahlers Achten Symphonie zustande. Das Philharmonische Orchester spielte den Instrumentalteil. Sämtliche drei Aufführungen waren trotz ungünstiger Jahreszeit so gut wie ausverkauft. Die erste Aufführung leitete Kapellmeister Mengeberg aus Frankfurt. Die beiden andern Konzerte dirigierte Dr. Georg Göhler, Dirigent des Leipziger Riedelvereins. Die Kritiken sind zu einem Teile absprechend, zweifelnd, im ganzen wenig sagend, zum Teil hilflos. Zur Erfassung des Großen gehört mehr, als mancher denkt. Eine rühmliche Ausnahme macht neben anderen der Referent der Germania. Wer moderne religiöse Musik in bisher nicht gehörten Wirkungen kennen lernen will, der strebe nach Teilnahme an einer großen Darbietung. Als eine merkwürdige Erscheinung muß es bezeichnet werden, daß nirgends die Größe des Apparates als Mittel zu etwaiger Ruhmessucht empfunden wird.

Digitized by Google

Auch die Aufführung der „Achten“ in **Mannheim** erfährt in den Signalen (Mai) eine begeisterte Kritik. Und wo bleibt das katholische Deutschland in bezug auf seine großen Tonmeister? Gibt es eine Stiftung, um katholischen Organisten den Besuch der Cäcilienvereins-Generalversammlung zu erleichtern?

Der **Musikpädagogische Verband Berlin** veranstaltete am 23. und 24. April seine alljährlichen Prüfungen. Die Arbeiten erstreckten sich auf Musikgeschichte, Tonpsychologie und Lehrpraxis. Als sehr interessante Themen finden wir: „Worin besteht die Bedeutung der Kenntnis der Psychologie für den Klavierunterricht?“ „Programmatische Anordnung der Jugendliteratur im Klavier-Unterricht.“ „Anleitung des Schülers zu verstandesgemäßem Üben.“ „Vorteile und Nachteile des Vorspielens seitens des Lehrers.“

Berliner Ferienkurse für Schulgesang. Nachdem der Herr Minister der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten dem Gesanglehrer Ast in Berlin die Genehmigung erteilt hat, Lehrer in der Schulgesangmethode privatim weiterzubilden, veranstaltet derselbe in der Zeit vom 8.—27. Juli cr. wieder einen Fortbildungskursus, in dem das Hauptgewicht auf die Schulgesangmethode und die Stimmbildung gelegt werden wird. Auch die neuesten Erscheinungen, wie Eitz' Tonwort und die rhythmische Gymnastik und Solfège von Jaques Dalcroze, sollen eingehende Behandlung erfahren. Prospekte versendet Gesanglehrer Max Ast, Berlin N. 20, Christianiastraße 8.

In der Vorwoche des deutschen Sängerfestes: 22.—26. Juli veranstaltet Gesanglehrer J. Schubert in **Nürnberg** einen **Fortbildungskurs für Schulgesang** mit nachfolgenden Dozenten und Themen: Spezialarzt Dr. Bauer, Nürnberg: Physiologie der Stimmbildung. Hofschauspieler Calm, Dessau: Sprechtechnik. Gesanglehrerin Hundögger, Hannover: *Tonica Do Methode* — Praktische Vorführungen. Schuldirektor Dr. Löbmann, Leipzig: Geschichte der Methode des Schulgesanges — Über das Dirigieren von Schülerchören. Seminarlehrer Dr. Schmid, Bayreuth: Das deutsche Volkslied und seine methodische Behandlung. Musikschriftstellerin Weber-Bell, München: Resonatoren — Praktische Vorführung. Kursleiter J. Schuberth, Nürnberg: Schülervorführungen auf den Gebieten: Atemtechnik, Stimmbildung, Eitz Tonwort, Rhythm. Gymnastik nach Jacques Dalcroze. Änderungen vorbehalten. Zu jeder Auskunft ist gerne bereit der Kursleiter J. Schubert, Nürnberg, Hainstraße 20/I.

Reform der musikalischen Volkskultur und Fortbildungskurse für Schulgesanglehrer. Auf dem Gebiete der musikalischen Volkskultur ist nicht alles so bestellt, wie es der hervorragenden musikalischen Veranlagung unseres Volkes entsprechen müßte. Das ist allen einsichtigen Kreisen längst bekannt und diese Einsicht hatte bereits eine Anzahl von Maßnahmen im Gefolge, welche eine Gesundung der Verhältnisse beabsichtigen. Wir erinnern nur an den offenen Brief in Sachen der musikalischen Volkserziehung, den vor zwei Jahren auf Veranlassung der Sondeschriftleitung achtzig hervorragende Sachverständige (darunter Richard Strauß, Max Reger, Schillings, Hausegger, Kienzl, Dr. Batka usw.) an die deutschen Parlamente und Ministerien richteten. Eine hervorragende Aufgabe der musikalischen Volkskultur besteht in der zeitgemäßen Regelung der Schulgesangfrage. Zunächst sind Gesanglehrer des Volkes durch Instruktionskurse für die Benützung besserer Unterrichtswege zu gewinnen. Der diesjährige Kursus findet in den Tagen vom 22.—26. Juli in Würzburg statt. Hauptaufgabe dieser Kurse ist die authentische Einführung in Theorie und Praxis des Eitzschen Tonwortverfahrens, das die naturgemäße Lösung des schulgesangmethodischen Problems bedeutet. In diesem Jahre werden zehn hervorragende Lehrkräfte dem reichhaltigen Programm des Kursus gerecht werden. Außerdem bietet der Kursus eine gründliche theoretisch-praktische Einführung in das Eitzsche Tonwortverfahren mit zahlreichen Schülervorführungen und vielen Experimenten von überzeugender Kraft, sowie eine sachliche eingehende Kritik der gebräuchlichen Schulgesangverfahren. Nähere Auskunft erteilt der Kursleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstraße 2.

Lesefrüchte. Zelter über künstlerisches Schaffen: „Wissen Sie, was ich für ein Universalmittel halte emporzukommen? — Anspannung heißt's. Aufgaben schwerster Art muß man sich so oft wie möglich stellen und mit ihnen sich herumbalgen, bis man Angstschweiß schwitzt. Kein Mensch kann wissen, was in ihm liegt, wenn er nicht in seinen Kräften herumstört. Solche Anspannungen scheuen die meisten Menschen und darum die Seltenheit großer Taten!“ (Deutsche Sängerbundzeitung 1912, S. 361.)

Es ist allgemein anerkannt, daß der musikalische Unterricht von heute am wenigsten das Gehör, noch weniger die innere Tonempfindung, das innere Gehör berücksichtigt und entwickelt. Durch das Dominieren des Klavieres wird im Unterricht die Aufmerksamkeit von Anfang an auf Außermusikalisches gelenkt. Damit ist aber von vornherein die musikalische Bildung verschoben, wenn nicht für immer verdorben. Die innere Tonempfindung bleibt tot und das Ohr lernt nicht, Töne nach ihren Werten und Beziehungen zu hören und festzuhalten, daß sie auch mit Bewußtsein wiedergegeben werden können. Mit dem Zurücktreten des Singens und des Gesangunterrichtes für die Kirche, in Schule und Haus, mit der Vermaterialisierung des Volkslebens ist das musikalische Niveau im Volke als Ganzes in merklicher Weise gesunken. Es ist eine Klage aller Musiklehrer: Das Volk hat keine Tonempfindung mehr, es kann nicht mehr singen und aller musikalischer Unterricht, besonders Klavierunterricht, bleibt flach. Dr. Franz Bachmann. (Die Musik, 1912, S. 136.) L.

Digitized by Google

Besprechungen

1. Te Deum

Gruber, Jos., Op. 216. *Te Deum laudamus* für eine oder zwei Singstimmen mit Orgel. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Preis 1 ℳ 50 ₰.

Für ganz primitive Verhältnisse; aber immerhin würdig.

Vranken, Jos., Op. 40. *Te Deum laudamus* für Sopran und Bariton mit Orgelbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.

Gute Melodieführung und Sanglichkeit; für kleinere Chöre recht praktisch.

Balen, J. H. van, Op. 5. *Te Deum laudamus* für drei Männerstimmen mit Orgel. **Utrecht, van Rossum.** Partitur 2 ℳ, Stimmen 75 ₰.

Schulgerecht gearbeitet; leicht. Orgel etwas schwieriger.

Franssen, Elbert, Op. 50a. *Hymnus Te Deum laudamus* für 4st. gem. Chor mit Orgel. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Im homophonen Stil mit vielen Unisonostellen; leicht ausführbar.

Renner, Jos. jun., Op. 50. *Te Deum laudamus* für 4st. gem. Chor mit Orgel. Zweite Auflage. **Regensburg, Franz Feuchtinger.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 25 ₰, Orchesterpartitur leihweise oder in Abschrift 10 ℳ.

Die zweite Auflage jenes *Te Deums,* das bei der Erstaufführung bei der Generalversammlung des Cäcilienvereins im Jahre 1901 in Regensburg einen mächtigen Streit der Meinungen entfachte, sogar eine eigene Broschüre zeitigte (Renner Jos., Moderne Kirchenmusik und Choral, Leipzig, Leuckart, 1902, gegen ✝ Domkapitular G. Weber im Gregoriusblatt, Düsseldorf 1902 Nr. 2–4). Seit diesen zehn Jahren sind die Geister ruhiger geworden und in unseren gegenwärtigen Zeitläuften, wo man die Chromatik als das Schibboleth der Kirchenmusik betrachtet, würden wohl die wenigsten das Rennersche *Te Deum* für einen Zankapfel halten, am wenigsten mit Bezug auf die Kirchenmusik, die wir noch in der Zukunft zu erwarten haben.

Das *Te Deum* ist ein wohl abgewogenes und abgeschlossenes Kunstwerk, dessen musikalischer Aufbau allein schon ästhetischen Genuß bereitet, dessen musikalische Durchführung aber eine reife Meisterhand zeigt, die es versteht, großzügig und farbenreich zu gestalten: die Quadern zu türmen, nicht wie es der Maurermeister tut und die Farben zu mischen, wie der Zimmermaler gewohnt ist, sondern wie Künstler formen. In seiner musikalisch-stilistischen Eigenart wüßte ich dem Werk nur das glanzvolle *Te Deum* von Rihovský Op. 4 an die Seite zu stellen — das Edgar Tinelsche Op. 46 bewegt sich auf anderen Bahnen — und bei dem wirklichen Mangel an großen Werken des Ambrosianischen Lobgesanges kann man unseren besseren und leistungsfähigeren Chören das Rennersche Opus nur warm empfehlen.

2. Motetten, Offertorien etc.

Filke, Max, Op. 103. Motetten für gemischten Chor. Neue Folge. Nr. 12a: Motette *Salvum fac regem* für 4st. gem. Chor und Orgel oder Blasinstrumenten-Begleitung. Partitur und Singstimmen 1 ℳ 50 ₰, Begleitungsstimmen 1 ℳ 50 ₰. Nr. 12b: Motette *„Salvum fac regem"* für 4st. Männerchor und Orgel oder Blasinstrumenten-Begleitung. Partitur und Singstimmen 1 ℳ 50 ₰, Begleitungsstimmen 1 ℳ 50 ₰. Nr. 13: Offertorium *„Inveni David"* für 3st. Frauenchor und Orgel. Preis 1 ℳ 20 ₰. Nr. 14: Offertorium *„Confitebuntur coeli"* für 4st. gem. Chor und Orgel. Preis 1 ℳ 50 ₰. Nr. 15: Offertorium *„Ambulate in dilectione"* für 4st. gem. Chor und Orgel. Preis 1 ℳ 50 ₰. Nr. 16: Offertorium *„Desiderium animae"* für 4st. gem. Chor und Orgel. Preis 1 ℳ 50 ₰. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.**

Die Motetten Filkes Nr. 12—16 — von denen der Verlag jede Nummer einzeln ausgibt — tragen ein feierliches Gepräge, zeichnen sich durch einen fließenden Satz aus und können besonders als Einlagen nach dem Tagesoffertorium gute Verwendung finden. Daß der Komponist mitunter in der Konzeption erlahmt und sich wiederholt — die Motetten tragen die Opuszahl 103 — sei *per transenam* angemerkt.

Dietrich, J. H., Chordirektor in Kirchberg (Kanton St. Gallen-Schweiz). Motetten. Lieferung 1, Op. 7 Nr. 1: Ave Maria für 4st. gem. Chor und Orgel. Partitur und Stimmen 1 ℳ 20 ₰. Lfg. 2, Op. 8: *O salutaris* für 7st. gem. Chor (Sopran I. II., Alt, Tenor I. II., Baß I. II.). Partitur und Stimmen 1 ℳ 80 ₰. Lfg. 3, Op. 10: *Protege Domine* für 7st. gem. Chor. Partitur und Stimmen 1 ℳ 80 ₰. Lfg. 4, Op. 11: Ave Maria für Mezzo-Sopran oder Bariton-Solo und 4st. gem. Chor und Orgel. Partitur und Stimmen 1 ℳ 80 ₰. Lfg. 5, Op. 12a: *Cor dulce* für Sopran- (oder Tenor-) Solo, 4st. gem. Chor und Orgel. Partitur und Stimmen 1 ℳ 80 ₰. Lfg. 6, Op. 12b: *O victima caritatis* für Solo, 4st. gem. Chor und Orgel. Partitur nnd Stimmen 1 ℳ 80 ₰. Lfg. 7, Op. 14a: *Panis angelicus* für 7st. gem. Chor. Partitur und Stimmen 1 ℳ 40 ₰. Lfg. 8, Op. 14b: *Dextera Domini* für 7st. gem. Chor. Partitur und Stimmen 1 ℳ 80 ₰. Lfg. 9, Op. 14c: *In te speravi, Domine* für 7st. gem. Chor. Partitur und Stimmen 1 ℳ 80 ₰. Lfg. 10, Op. 14d: *O esca viatorum* für 7st. gem. Chor. Partitur und Stimmen 1 ℳ 80 ₰. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.**

Dietrichs Motetten Lieferung 1—10 bilden ein schönes Seitenstück zu Filkes Op. 103, ja man wird dieselben, was inneren Gehalt und Originalität angeht, über die Filkeschen Kompositionen stellen müssen.

Digitized by Google

Die Besetzung und Verwendbarkeit ist eine mannigfache; für festliche Gelegenheiten werden gute Chöre mit Erfolg zu den 7stimmigen Nummern greifen, deren Ausführung gar keine besondere Schwierigkeiten bieten. Der Verlag Böhm & Sohn hat mit diesen Offertoriensammlungen von Filke und Dietrich etwas recht Praktisches geschaffen; mögen auch unsere Chöre fleißig nach diesen Lieferungen und ihren Fortsetzungen greifen.

Lipp, Alban. Offertorien-Sammlung für Sopran, Alt und Baß mit beliebiger Orgelbegleitung. Lieferung 4 (Nr. 38—50). **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur und Singstimmen 2 ℳ 40 ₰.

Der Untertitel „für Landkirchenchöre und die einfachsten Chorverhältnisse wohlklingend im kirchlich liturgischen Stile komponiert" charakterisiert die Sammlung, besonders wenn man das „wohlklingend" nicht zu ernst nimmt. Die Orgelbegleitung besteht darin, daß die Orgel den Gesangssatz mitspielen kann.

Gruber, Jos., Op. 148. Zwei Offertorien (Ave Maria und *Recordare*) für 4st. gem. Chor, Orgel und Orchester ad lib. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Singstimmen à 20 ₰, Orchesterstimmen 2 ℳ.

Man muß es dem fruchtbaren Komponisten lassen, daß er überraschend einfach und doch wohlklingend zu schreiben versteht; ein Beweis hiefür sind diese zwei Offertorien.

Veghel, M. P., von, Op. 4. Sechs Responsorien für Alt, Tenor, Bariton und Baß. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 25 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Texte und Stimmenbesetzung werden den gut gearbeiteten Responsorien nur einen kleinen Kreis von Chören gewinnen.

Wiltberger, Carolus, Op. 3. *Cantus eucharistici* für vier Männerstimmen. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Acht Sakramentsgesänge in leichtem, gefälligen Stil für Lehrer- und Priesterseminare. Edler, fein abgetönter Vortrag ist unerläßlich, wenn die Gesänge erbauend wirken sollen.

Weirich, August. Vier Marianische Antiphonen *(Alma Redemptoris, Ave Regina, Regina coeli, Salve Regina)* für 4st. gem. Chor, Orgel und Orchester ad lib. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur und Orchesterstimmen à 2 ℳ, Orgel- und Singstimmen à 1 ℳ 20 ₰.

Einfach und wohlklingend; der Orgelpart erfordert einen guten Spieler.

Gruber, Joseph. Gelegenheitslieder für katholische Kirchenchöre und Gesangvereine für 4st. gem. Chor. **Regensburg, Fr. Gleichauf.** Partitur à 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Die drei Heftchen enthalten: Nr. 1. Gruß und Glückwunsch zum Namens- oder Geburtstag eines Geistlichen oder Lehrers. Nr. 2. Zum Abschied eines Seelsorgers. Nr. 3. Zum Empfange eines Bischofs. Leicht, klangvoll, praktisch.

Kölzer, Jos., Op. 7. Zwei Gesänge 1) zum Priesterjubiläum für 4—6st. gem. Chor, 2) zur Erstkommunion der Kinder für 3st. Frauenchor mit Orgel. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 40 ₰, von 10 Exemplaren an à 20 ₰.

Die zwei Nummern verfolgen den gleichen Zweck wie die Gruberschen, sind aber etwas schwieriger. Nr. 1 trägt besondern Festcharakter und schaltet bei der vierten Strophe einen Männerchor ein; Strophe 5 klingt in einen sechsstimmigen Chor aus. Warum bei beiden Liedern fünf ♭ vorzeichnen?

Wiltberger, August, Op. 139. Angela-, Ursula- und Augustinuslieder für 2—3st. Frauenchor mit Orgel in drei Heften. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur à 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Für klösterliche Institute eine willkommene Gabe.

Grabert, Martin, Op. 38. Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor a cappella. 1. „Meine Seele dürstet nach Gott" für 4st. Chor, Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰. 2. Ps. 22: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen" für 7st. Chor, Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰. 3. „Mache dich auf, werde licht" für 8st. Chor, Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰. **Leipzig, Otto Junne.**

Bietet auch der katholische Gottesdienst nicht leicht Gelegenheit zur Aufführung dieser Gesänge, so sind sie für kirchliche Konzerte, für religiöse Veranstaltungen um so mehr zu empfehlen. Trotz aller Einfachheit in der Harmonik sind sie in melodischer und rhythmischer Beziehung überaus gehaltvoll und erzielen sie auch jene Effekte, die durch den stimmungsvollen Text zum Ausdruck gebracht werden sollen. An den Stimmumfang der Sänger stellen sie nur geringe Anforderungen. Sch.

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage an: Der sechste Bogen zum VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik":

Dr. Otto Drinkwelder S. J., Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrg. ∴ **1912** ∴ | Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg | **7. u. 8. Heft Juli u. Aug.**

Die Messgesänge am Feste des heiligen Johannes des Täufers

Von P. Dominikus Johner O. S. B.-Beuron

b) Graduale

Graduale und Introitus haben manche Berührungspunkte. Hier wie dort finden wir zunächst eine Art Dialog. Werden in der Introitusantiphon der heilige Johannes und in dem sich daran anschließenden Psalmvers die Kirche redend eingeführt, so vernehmen wir im Graduale zunächst ein Wort des Herrn selbst und im Vers des Graduale Worte, die dem heiligen Johannes in den Mund gelegt sind. Das Graduale entlehnt seinen Text dem Propheten Jeremias (in der Liturgie der Epistel der Festvigil), der Introitus dem Propheten Isaias (in der Liturgie der Epistel des Festes selbst). So sind die beiden größten Propheten des Alten Bundes vertreten am Feste dessen, der „mehr als ein Prophet ist", von dem der Erlöser sagte: „Unter den vom Weibe Geborenen ist kein Größerer erstanden als Johannes der Täufer." (2. Magnifikatantiphon.)

Auch der Inhalt des Textes ist im Graduale und Introitus fast ganz derselbe und schildert, wie die göttliche Gnade und Liebe den heiligen Johannes für seinen erhabenen Beruf vorbereitet und ausgerüstet, ja schon „im Mutterschoße geheiligt hat". Insofern haben wir einen Unterschied, als die Worte des Introitus zunächst auf den Messias angewendet werden müssen, die Worte des Graduale aber auf den Propheten Jeremias selbst und das an ihm von Gott gewirkte Gnadenwunder.

Der Schluß des Verses *„et dixit mihi* und er sprach zu mir" ist befremdlich. Man fragt unwillkürlich: Wie lauten denn die Worte des Herrn? Beim Propheten Jeremias finden wir die Fortsetzung: Der Herr sprach zu mir: „Siehe, ich legte meine Worte in deinen Mund." Was sagte nun der Herr nach der Auffassung des Choralkomponisten? Eine der neuesten Gradualausgaben mit deutscher Übersetzung gibt die oft zu lesende, aber durchaus unhaltbare Erklärung, daß das nachfolgende *Alleluja* mit dem Texte *Tu puer* die Fortsetzung bilde, indem sie nach „und sprach zu mir" einen Doppelpunkt macht und darauf folgen läßt: „Alleluja. Du Kind usw."

Wer nur einigermaßen mit dem Stil der einzelnen Choralstücke vertraut ist, wird wissen, daß das Graduale und das ihm folgende Alleluja insofern ja miteinander verwandt sind, als beide ursprünglich responsorialen Charakter haben, daß sie aber sonst in durchaus keiner Beziehung zueinander stehen, wie auch hier schon der Unterschied der Tonarten (Graduale fünfte Tonart, Alleluja zweite Tonart) erkennen läßt. —

Digitized by Google

Überdies war es doch der Vater des heiligen Johannes, der die Worte gesprochen hat, die den Allelujavers bilden und wenn seine Worte auch als inspiriert zu betrachten sind, so kann man doch nicht ohne weiteres sagen, daß der Herr diese Worte gesprochen hat, zumal der Allelujavers von Gott als einer dritten Person spricht.

Allerdings geben die meisten unserer Missalausgaben Anlaß zu dieser falschen Auffassung, da in ihnen die beiden Alleluja in der Regel dem Text des Graduale beigefügt sind und erst beim Vers des Alleluja eine neue Zeile beginnt. Ja auch die Rubriken des Missale (Rubrik 6 in der Einleitung zum Missale und die Rubrik bezüglich der Sequenz am Feste Siebenschmerzen am dritten Sonntag des September) fassen das Alleluja einfach als Schluß des Graduale auf.[1]) Beim neu erwachenden liturgischen Leben, das wir in unsern Tagen begrüßen können, wäre es gewiß angebracht, daß auch in den Ausgaben des *Missale Romanum* das Graduale und das Alleluja mit Vers vollständig voneinander getrennt werden.

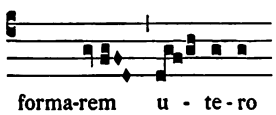
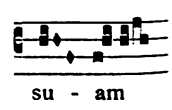
Wie lautet nun die Fortsetzung des *„et dixit mihi"* nach der Auffassung des Choralkomponisten? Der Ausdruck Gradual-Responsorium besagt alles. Nach dem *dixit mihi* ist der Anfang des Graduale *„Priusquam te formarem — sanctificavi te"* zu wiederholen, was in keiner Weise störend wirkt, wenn auch der Prophet Jeremias an der betreffenden Stelle einen andern Gedanken anreiht.

Der erste Teil des Graduale enthält textlich einen Parallelismus:
Priusquam te formarem in utero, novi te =
et antequam exires de ventre, sanctificavi te.

Bevor ich dich bildete im Mutterschoße, kannte ich dich
Und bevor du aus dem Schoße hervorgingest, heiligte ich dich.

Der zweite Satz ist jedoch nicht einfach Wiederholung des im ersten ausgesprochenen Gedankens, vielmehr dessen Erklärung und Erweiterung. Das *sanctificavi te* im zweiten Satz offenbart uns, welch schöpferische, neu gestaltende Kraft in diesem Erkenntnisakte *(novi te)* der unendlichen Heiligkeit Gottes eingeschlossen ist. Diese inhaltliche Steigerung kommt auch in der Melodie in anschaulicher Weise zum Ausdruck. Während der erste Satz sich eigentlich um die Finale *f* und somit in tiefer Lage bewegt, erhebt sich die Melodie im zweiten Satz bei *et antequam* hell, freundlich und nachdrucksvoll zur Dominante der Tonart, die bei *sanctificavi* und *te* besonders hervorgehoben wird, so daß dadurch sowie auch durch die reiche, überaus wohlklingende und fein gegliederte Melodie der Hauptgedanke: „Ich habe dich geheiligt" plastisch hervortritt. Freilich wird der Vortrag über diese Worte des Herrn eine große Ruhe breiten, wie einen Abglanz göttlicher, ewiger Ruhe.

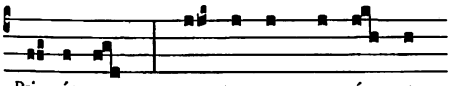
Um so mehr Leben soll dann durch den Vers *Misit Dominus* pulsieren. Singt doch hier der heilige Johannes seinen Dank aus für die Gnadenwunder, die Gott an ihm gewirkt hat. Auch der direkte Einsatz auf der Dominante, das Festhalten und Umspielen derselben, die Entwicklung bis zum hohen *e* hinauf, das alles rechtfertigt diesen lebhaften Vortrag.

Weisen wir noch auf einige Eigentümlichkeiten der Melodie hin. Das untertauchende Motiv *f g f d* über *(prius)quam,* mit seiner leichten Veränderung über *(forma)rem* erhält sein Gegenstück in dem aufstrebenden Motiv über *u(tero).* Etwas ähnliches läßt sich eine Quinte höher in dem Vers des Graduale über *suam* nachweisen:



[1]) Vgl. P. Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, I. Teil, 3. Aufl. 121.

Digitized by Google

Dem Einsatz bei *Priusquam* antwortet eine Quinte höher: *antequam exires*



Der Schluß von *mihi* an ist ganz typisch; d. h. hier kommen Formen zur Verwendung, die bei Gradualien der fünften Tonart über den verschiedensten Texten erklingen. Die ältesten Choralhandschriften wie Kod. 339 von St. Gallen und 121 von Einsiedeln notieren daher nur die erste Note der Silbe *mihi*, während Kod. 359 in der Mitte des Jubilus abbricht, weil er eben den Rest als bekannt voraussetzt.

Daß am Anfang gerade die akzentuierte Silbe *us* in *Priusquam* nur eine Note trägt, während die beiden anderen reicher bedacht sind, kann auffallen. Es handelt sich jedoch nicht um einen vereinzelten Fall. Vielmehr läßt sich mit Rücksicht auf die Textbehandlung im Choral die Regel aufstellen, daß im frühmittelalterlichen Latein zusammengesetzte Wörter so ausgesprochen und akzentuiert wurden, als wären es getrennte Wörter. Wir betonen *étenim, circúmdate, pérhibet, priúsquam.* Der alte Choral aber singt: *et-énim, circum-dáte, per-hibet,* so auch hier: *prius-quam.*

c) Alleluja

Im Alleluja schildert der Vater des heiligen Johannes mit prophetischem Blick die Würde seines ihm von Gott geschenkten Kindes und den ihm vor allen andern Propheten zukommenden Vorrang. Die andern Propheten haben den Messias nur in ferner Zukunft geschaut, der heilige Johannes dagegen kann mit dem Finger hinweisen auf das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt. Er wird die Wege zubereiten, auf welchen der Messias einherziehen wird, um zu suchen, was verloren war.

Die Melodie hat etwas Anheimelndes, bringt sie doch Weihnachtsklänge, wie wir sie von der dritten Weihnachtsmesse bis zum Feste Epiphanie häufig zum Alleluja vernehmen und stellt sie doch eben dadurch die innige Beziehung des Geburtsfestes des heiligen Johannes zum Weihnachtsfeste klar vor Augen. Text und Melodie entsprechen einander. Beide weisen zwei selbständige und doch wieder eng miteinander verbundene Sätze auf. Der Melodie über *Tu, puer,* entspricht die etwas vereinfachte Vertonung des *praeibis, propheta* und *Dominum* sind vollkommen gleichlautend.

Daß es sich nicht um eine Originalkomposition handelt, kann man aus der Melodie bei *propheta* sehen. In allen andern Allelujaversen dieses der zweiten Tonart angehörenden Typus steht diese Melodie entweder am Ende eines Satzes oder doch wenigstens eines selbständigen Satzgliedes. Hier dagegen wirkt die Cäsur nach *propheta* vor dem aufs engste damit verbundenen *Altissimi* etwas störend. (Die Tonformen über *vocaberis* erinnern an den Introitus bei *nomine meo*).

Noch aus einem andern Grunde kommen wir zu dem Schlusse, daß hier keine Originalkomposition vorliegt, und dieser Grund ist dem Texte zu entnehmen. Warum ist der Komponist von der in allen, auch den ältesten Bibelübersetzungen, sich findenden Fassung des *Benedictus*-Verses: *Tu, puer . . . praeibis enim ante faciem Domini* abgewichen? Warum verwendet er nur die Worte *praeibis ante Dominum?* Ein genaues Studium der Alleluja dieses Typus ergibt, daß die Melodie nur auf Satzgefüge mit sechs Wortakzenten zu je zwei bis drei Silben anwendbar ist. In der gewöhnlichen Fassung würde aber dieser *Benedictus*-Vers acht Wortakzente ergeben. Anstatt nun die musikalische Form zu durchbrechen oder ihren Wert durch Einschaltungen zu mindern, hat der Komponist ein Mittel angewendet, das

Digitized by Google

freilich von manchen als erstes Kennzeichen eines unkirchlichen Stiles angesehen wird; er hat sich den Text der musikalischen Form zulieb zurechtgelegt, ein Fall, der im Choral gar nicht so selten ist.

Ein dritter Grund, warum wir hier nicht von einer Originalkomposition sprechen können, liegt darin, daß das Alleluja mit diesem Vers *Tu, puer,* kaum vor dem 11. Jahrhundert nachweisbar ist.

Im *Graduale Sarisburiense,* das aus dem 13. Jahrhundert stammt, steht dieser Vers an der Vigil des Festes. Am Feste selbst lautet dort der Allelujavers: *Inter natos mulierum non surrexit maior Johanne Baptista* ähnlich wie in Mailand, nur daß dort noch der Zusatz sich findet: *maior prophetis et minor angelis.* Die ältesten Handschriften dagegen, wie Kodex 359 und 339 von St. Gallen und 121 von Einsiedeln bringen den Allelujavers: *Ipse praeibit ante illum in spiritu et virtute Eliae parare Domino plebem perfectam.* Andere Kodizes[1]) bringen die Verse: *Justus ut palma florebit; sicut cedrus, quae in Libano est, multiplicabitur* oder *Beatus vir, qui timet Dominum; in mandatis ejus cupit nimis.*

d) Communio[2])

Wie nicht selten, so weist die Communio mit dem Evangelium insofern einen Zusammenhang auf, als das Evangelium noch die Anfangsworte des *Canticum Benedictus* bringt, dessen neunter Vers hier vertont ist. Interessanter ist für uns die textliche und melodische Verwandtschaft, welche zwischen Alleluja und Communio besteht.

Man vergleiche nur folgende melodischen Teile:

Communio:		Allelujavers:
Tu puer	=	*Tu puer*
parare	=	*Altissimi*
vias ejus	=	*vocaberis.*

So befremdend es auf den ersten Blick erscheinen möchte, daß Tonformen eines Allelujaverses in einer Communio sich wieder finden, so ist der Fall doch insofern nicht vereinzelt, als sogar ganze Responsorien, wie sie in der Matutin vorgetragen werden — das Alleluja gehört ja auch zur Stilart der Responsorien — als Meßkommunionen wiederkehren. Es sei nur erinnert an die Kommunionen *Gaudete justi* aus der Messe *Sancti tui (de plur. Mart. T. P.), Laetabitur justus* aus der Messe *Protexisti (de uno Mart. T. P.).* Der naheliegenden Annahme, daß die Allelujamelodie die Komposition der Communio beeinflußt habe, steht die Tatsache entgegen, daß auch die ältesten Choralmanuskripte, welche den Allelujavers *Tu, puer,* noch gar nicht kennen, doch die oben erwähnten Ähnlichkeiten in der Communio und der typischen Allelujamelodie der zweiten Tonart aufweisen.

Die Frage, ob die Communiomelodie älter ist, als diese typische Allelujamelodie und ob infolgedessen die Communio auf die Bildung der Allelujamelodie eingewirkt habe, sei hier nur angeregt.

Man muß übrigens zugeben, daß die Communio melodisch über dem Alleluja steht. Die Rezitation auf dem obern *a* bei *propheta Altissimi* ist überaus wirkungsvoll, der Satz *praeibis enim* bringt eine vorzügliche Steigerung, *parare* mit seinem *Pressus* schildert anschaulich die Mühen und Beschwerden, die der heilige Johannes als Wegebereiter gefunden hat.

Was die Tonart anlangt, so scheint Kodex 121 von Einsiedeln mit Rücksicht auf die Höhenlage des Stückes dasselbe der ersten Tonart zuzuweisen.

---

[1]) Vgl. *Thomasii opera omnia* Bd. V, 189.

[2]) Das dem Feste des heiligen Johannes nicht gerade eigene Offertorium kann vielleicht ein andermal zur Besprechung kommen.

Digitized by Google

Seite 425 notiert dieser Kodex zur Communio folgenden Psalmvers (P.): *Ad dandam scientiam salutis plebi ejus in remissionem peccatorum eorum* (den unmittelbar auf *Tu, puer,* folgenden Vers des *Benedictus*) und zwar in ganz klarer Weise mit der feierlichen Psalmmelodie der ersten Tonart.

Bezüglich der Textbehandlung über *vocaberis* vergleiche man, was wir früher in *Musica sacra* 1912 S. 27 ff. gesagt haben.

In alter Zeit wurde die Antiphon zur Communio während der Austeilung der heiligen Kommunion gesungen und so dürfen wir auch dieses Lied als Vorbereitungslied auf den Empfang des eucharistischen Heilands betrachten. Möge der heilige Johannes dem göttlichen Heiland in unserm Herzen die Wege bereiten und vor allem jene tiefgründige Demut uns verleihen, mit welcher er sprach: „Ich habe nötig, von dir getauft zu werden und du kommst zu mir? (Matth. 3, 14), jener Demut, in welcher er sich nicht wert erachtet hat, dem Herrn die Schuhriemen zu lösen! Möge er in uns bewirken, was Paulus Diaconus (zirka 730—799) in seinem Hymnus auf den heiligen Johannes den Täufer *Ut queant laxis*[1]) in die Worte kleidet:

Nunc potens nostri meritis opimis
Pectoris duros lapides repelle
Asperum planans iter, et reflexos
Dirige calles.

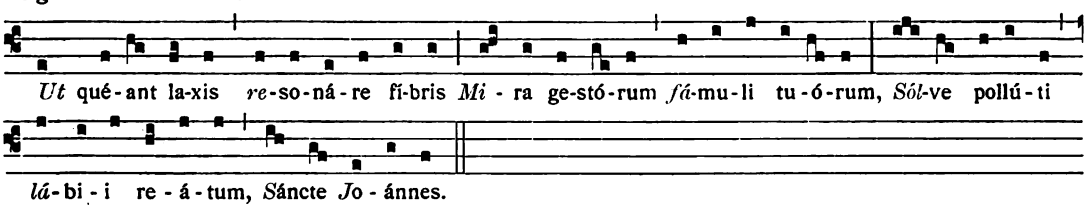
Jetzt vom Herzen wälze uns ab durch deine
Hohe Tugend, Mächt'ger, die schweren Steine,
Bahne uns die Stege und mach der Pfade
Krümmungen gerade!

Ut pius mundi Sator et Redemptor,
Mentibus pulsa livione puris,
Rite dignetur veniens sacratos
Ponere gressus.

Daß der Weltenschöpfer, der uns errettet,
Uns, wenn nicht die Sünde uns mehr umkettet,
Würdig find' zu lenken die heil'gen Schritte
In uns're Mitte.

(Die Übersetzung entnehmen wir Dreves' „Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern" (S. 50).

[1]) Dieser Hymnus hat bekanntlich dadurch besondere Berühmtheit erlangt, daß Guido von Arezzo, um die Intervallunterschiede dem Gedächtnis seiner Schüler besser einzuprägen, zu demselben eine Melodie komponierte, in welcher die Anfangstöne der einzelnen Versteile (je zwei) eine von *Ut* (Do) bis *La* aufsteigende diatonische Reihe darstellen:



Im Hochamt

Die Wandlung war. Hoch um das Wunderbrot,
Das blütenweiße in des Priesters Händen,
Wie hingehauchte Schleier wirbelte
Und wogte ein Gewühl der Weihrauchwolke.

Da riß der Himmel draußen jäh entzwei,
Ein Sonnenstrahl schoß in die Weihrauchwirbel.
Welch Goldgewebeschimmer! Und ich sah
Den Höchsten thronen in der Feuersäule.

Innsbruck J. Chr. Weber

Digitized by Google

Heilige Musik!

Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik
von P. Joseph Weidinger S. J.-Prag
(Fortsetzung)

5. L. van Beethoven hat, wie sein Biograph Schindler berichtet, seine ganze Künstlerkraft auf seine zweite *Missa solemnis* in *D*-dur verwendet und bezeichnet diese selbst als sein Hauptwerk. Und in der Tat, jeder einigermaßen in seine Kunst eingeweihte Musiker und noch mehr der Musikästhetiker wird darin den mächtigen Flügelschlag eines erhabenen Genius erkennen und gleichsam das geheimnisvolle Rauschen feiner Sphärenharmonien vernehmen. Und doch ist das Meisterwerk nur religiöse, keine liturgische Musik. Die Begründung dieses scheinbar harten Urteils ist nach den vorausgehenden Erörterungen nicht schwer. Liturgische Musik ohne Ausdruck des liturgischen Textes, ohne Darbietung der in diesem Texte enthaltenen Affekte, ohne psychologisch ad hoc geordnete und dem Gange des heiligen Opfers entsprechende Vorführung dieser Stimmungen, ohne dramatische Kraft der Affekte, aber eine Kraft, die sie aus den drei δράματα des Meßopfers schöpfen, daher sie in ständiger Beziehung zu denselben stehen müssen, mit einem Worte eine „liturgische (Meß-) Musik" ohne Liturgie (ohne Opfer) ist nicht möglich, ist ein Widerspruch im Beisatze; sie ist eine Musik während der Liturgie, aber keine Musik der Liturgie. So geartet ist nun aber die Beethovensche *Missa solemnis* in *D*-dur. Sie ist andächtig: Beethoven schrieb zu *Kyrie* und *Sanctus* die Anmerkung: „mit Andacht"; und auf die Partitur: „vom Herzen, möge es zu Herzen gehen!" Was er geschrieben, hat er gehalten. Dr. August Wilhelm Ambros sagt in „Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart" Leipzig 1865, S. 30: „Was an aufflammender Begeisterung, an Größe, an erhabenem Schwunge der Phantasie, an inniger Empfindung, an Jubel und Klage, an Schmerz und Wonne, an Liebe, an Glauben, an Hoffnung in ihm war, hat er darin ausgesprochen, was er an Mitteln seiner treu erlernten, mit höchster Meisterschaft geübten Kunst besaß, verwendete er darin." Ganz richtig; aber diese genannten Affekte sind nur lyrisch, teilweise sogar dithyrambisch, und nicht dramatisch, weil sie nicht von den drei Handlungen des Meßdramas hergeleitet werden; ja einige notwendige Affekte, wie Demut, Reue und Buße, welche die grundlegenden genannt werden müssen, fehlen gänzlich; der liturgische Text ist nicht nach dem Geiste der Kirche, welcher in der sogenannten Grundstimmung des Chorals ausgedrückt ist, musikalisch interpretiert, sondern nach den subjektiven Auffassungen und Empfindungen des Meisters. Deswegen ist die Symbolik, welche, wie wir erklärt haben, die Beziehung der Affekte zu den Vorstellungen und Ideen darstellt, in dieser Messe nicht auf das Kreuz von Golgatha, auf die gefallene Menschheit und die Zurückführung derselben durch das geschlachtete Gotteslamm gerichtet, sondern auf den „Seufzer des Daseins", wie Richard Wagner das Singen des Menschen um den Glauben an das Jenseits bezeichnet. Marx, der geistvolle Musikkritiker, versteht die Messe als Werk, in welchem der Meister den riesengroßen Zweifel im eigenen Innern gewaltsam niederschlägt und sich mit der gewohnten Aufrichtigkeit an etwas hingibt, das ihm eigentlich fremd ist. Und der strenggläubige A. W. Ambros (Kulturhistorische Bilder usw. S. 29) sagt ähnlich: „Mag Beethoven gezweifelt und im Innern gerungen haben, soviel er wollte, bei den Worten *Sanctus Dominus* . . ., an diesen Klang von Jugend auf gewohnt, war es ihm vielleicht wie Faust am grauenden Ostermorgen, den, da er zur Giftschale greift, der Hall der Osterglocken, der Gesang „Christ ist erstanden" mit der ganzen Macht des einstigen, ernsten Eindruckes anfaßt und „vom letzten ernsten Schritte" zurückhält. Und wiederum sagt er S. 31: „Da Beethoven um den Frieden (im *Dona nobis pacem*) bittet, den er, der Unglückliche, nicht hat, übermannt es ihn. Wie in der *C*-moll-Symphonie, wie in der neunten, ringt er sich durch furchtbare Kämpfe und Erschütterungen durch bis zum Triumphgesange, dann beugt er demütig sein Haupt und wirft einen letzten Blick voll Schmerz und voll Hoffnung zum Himmel empor." Nach solch subjektiver

Digitized by Google

Seelenschilderung folgt ganz natürlich der Übergang ins Reich der Symphonie, worin er wiederholt seine inneren Kämpfe niedergelegt hatte. „Ganz zum Schlusse knirscht des Meisters wilder Pegasus, bäumt sich, geht mit ihm durch und trägt ihn in sein lange und glorreich beherrschtes Königreich, in das Gebiet der — Symphonie. Die Verwandtschaft der letzten Abschnitte der Messe mit den Finalsätzen der neunten Symphonie ist unverkennbar." (Ambros.) Man nimmt zwar, wie Mendelssohn ganz gut bemerkt, in der Messe den „katholischen Weihrauchduft und Kerzenschimmer" wahr, aber die Musik ist zu allgemein und zu subjektiv, und auch die Symbolik bewegt sich zwischen zwei Polen: Erdenelend und Himmelsglanz.

Man könnte an der Messe noch aussetzen, daß kein bestimmter Festgedanke ausgedrückt wird, wie von Anfang unserer Erörterungen an gefordert wurde. Doch, da dies in verhältnismäßig wenigen Messen, selbst von Klassikern, zutrifft, so wollen wir davon absehen; berühmte Beispiele eines einheitlich durchgeführten, mit treffender Tonmalerei verzierten Festcharakters sind die Messen von Palestrina: *Hodie Christus natus est* und *Cum complerentur dies Pentecostes,* auch *Assumpta est Maria.*

Die Symbolik, von der bisher gesprochen wurde, ist die natürliche, in den Kunstmitteln gelegene Symbolik. Es sei uns gestattet, noch eine zweite vorzuschlagen, die in allen Künsten angenommen ist, nur nicht in der Musik, die **konventionelle Symbolik.** Die Malerei und Bildhauerei drückt in der kirchlichen Kunst dem Heiligen, der den heiligen Joseph darstellen soll, eine Lilie in die Hand, weil er jungfräulicher Bräutigam der Gottesmutter ist, den Aposteln wird das Marterwerkzeug ihres Todes beigegeben, Petrus erscheint auch mit dem großen Doppelschlüssel seiner Löse- und Bindegewalt im Himmelreiche, die Mutter Gottes als *Immaculata Conceptio* hat Haupt und Augen demütig zu Boden gerichtet, die Hände wie zum Empfange der ersten Gnade und damit aller anderen Gnaden dargereicht; Maria als *Assumpta* richtet die Augen zum Himmel und kreuzt die Arme, Maria als *Mater dolorosa* hat das Herz mit sieben Schwertern oder einem Schwerte durchbohrt; der heilige Augustin hat als Symbol ein brennendes Herz, der heilige Hieronymus einen Totenkopf, der heilige Aloysius vor sich liegend Krone, Kreuz und Lilie oder Geißel, der heilige Berchmans das Regelbuch, das Kreuz und den Rosenkranz; die Jungfrauen werden dargestellt mit schneeweißem Gewande und mit Lilie, die heilige Cäcilia mit Orgel und Palme, die heilige Katharina Märtyrin mit dem Rade; und so ist bei jedem oder jeder Heiligen ein Sinnbild zur Kennzeichnung gemalt oder gemeißelt. Bekannt sind auch die verschiedenen Symbole der heiligsten Dreifaltigkeit, des Heiligen Geistes, der Kirche Christi, die Symbole für Tod, Gericht, Himmel und Hölle (Christliche Symbole aus alter und neuer Zeit von Dr. Andreas Schmid etc., Herder 1909). Die Baukunst gebraucht die Strebepfeiler, die Türmchen und den Turm, um das *Sursum corda* in Stein darzustellen, die Dreizahl und Siebenzahl, um die Geheimnisse des Glaubens und der Kirche vor die Augen zu führen, den Kreis, um das unendlich Vollkommene zu versinnbilden, die Kreuzesform, das weitgespannte Gewölbe, um an Kreuz und Himmelsgewölbe zu erinnern u. v. a. Auch die Dichtkunst gebraucht zur Ausschmückung und zur Erläuterung ihre Figuren und Tropen, ihre Appositionen und *epitheta ornantia,* z. B. der Meister von Präneste (Pierluigi da Palestrina), Urbinos göttlicher Pinsel (Raffael), des Himmels Auge (Gottes Vorsehung), „sie huldigten Terpsichore" (dem Tanze), des Priamus *φαίδιμος υἱός* u. ä.

Mit dem gleichen Rechte und Nutzen wird die Tonkunst die konventionelle Symbolik unter ihre Ausdruckmittel einreihen; besonders wird die *Musica sacra* — von ihr zunächst handeln wir — diese Symbolik zur tonlichen Darstellung ihrer erhabenen liturgischen Ideen heranziehen müssen. Denn wenn schon der weltlichen, der sogenannten Profanmusik, es schwer wird, vom Sinnlichen zum Übersinnlichen eine Brücke zu schlagen, wie die bisherige Erörterung zeigt, so ist der geistlichen und besonders der kirchlichen Musik der gewaltige Sprung, ja kühne Flug, von der Erde zum Himmel noch ungleich schwerer. Auch die konventionelle Symbolik (Versinnbildung) ist eine rationelle, begründete, d. h. eine auf ideellem Nexus zwischen Versinnbildendem und Versinnbildetem beruhende Verkörperung eines Unsichtbaren; der Nexus ist die (dreifache) Ähnlichkeit,

Digitized by Google

von der oben schon gesprochen wurde. Trotzdem heißt diese Symbolik nicht ideelle Symbolik, obwohl sie auch so genannt werden könnte, sondern konventionelle, weil unter vielen dem zu verkörpernden Unsichtbaren (Gegenstand oder Person) ähnlichen Naturbildern gerade dieses betreffende durch allgemeines Übereinkommen (Konvention) gewählt und allen, auch denen, die den ideellen Nexus nicht sofort erkennen, als Symbol geboten wird. So wird, um ein Beispiel anzugeben, der heilige Joseph nicht mit einem Veilchen dargestellt, obwohl auch dieses Bild sehr begründet wäre, um nämlich die außerordentliche Demut und Einfachheit des Heiligen zu kennzeichnen, sondern mit einer Lilie, um sein einziges Verhältnis zu Jesus und Maria (als jungfräulicher Nährvater) auszudrücken. Das Symbol drückt, wie in vorliegendem Beispiele, eine charakteristische Eigenschaft der Person, des Gegenstandes aus, oder aber die Person, den Gegenstand selbst. So bezeichnet das Sinnbild des Feuers, der Taube, den Heiligen Geist selbst. Die konventionelle Symbolik, sagten wir, beruht auf einem ideellen Nexus zwischen Bild und Denkbild; im Gegensatz dazu ist die natürliche Symbolik in einem reellen Zusammenhang zwischen Sinnbild und Versinnbildetem begründet. Dieser Zusammenhang ist entweder ein Nexus der Ursächlichkeit oder der Abhängigkeit; ein solcher Zusammenhang ist in der natürlichen Symbolik zwischen den Tonbewegungen der Luft, den entsprechenden physiologischen *motus animae sensitivae* und den Gemütsbewegungen. Beide Nexus aber, der ideelle und der reelle, haben ihre symbolisierende Kraft gegenüber den symbolisierten Ideen aus dem Grundgesetze der Schöpfung:

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis (des Unvergänglichen).

Und fügen wir hinzu:

Das Unzulängliche (des Gleichnisses) hier wird's Ereignis (in der Symbolik, auch der musikalischen). Aus Goethes ‚Faust'.

Denn alle irdische Schönheit ist nur ein schwacher Strahl der ewigen und ewigglänzenden Sonne, wie Dante in seiner unvergänglichen *Divina Commedia* darlegt.

Darum ist jede Symbolik nur eine Fußspur des durch das Weltall gehenden Gottes, aber immerhin eben eine Fußspur, nicht bloß ein Körnlein Sand oder ein Tropfen Wasser.

Die konventionelle Symbolik kann durch drei musikalische Mittel ihre Anwendung finden, nämlich durch Harmonie, Melodie und speziell Melodien und Motive aus dem römischen Choral. Es muß dem gottbegnadeten Künstler überlassen werden, mit genialem Griff die passenden Akkorde, Melodien und Motive seinen geistlichen Gestalten, von denen die kirchliche Komposition handelt, gleichsam in den Mund zu legen und den Geheimnissen (Kreuz, Schuld und Sühne) als Siegel sozusagen aufzudrücken. Aber einige Andeutungen sollen gemacht werden. —

Um vor allem gegenüber der geistlichen Musik seine Tondichtung als kirchliche, liturgische Musik zu charakterisieren, wende der Kirchenkomponist a) Choralmelodien (um mit diesen zu beginnen) an; es genügt, ein Choralmotiv im Introitus anzuführen und es mit der Hauptmelodie der Messe, dem sogenannten Thema, zu verbinden, wenn man nicht die ganze Hauptmelodie dem Choral des Tages, dem Introitus zunächst, entnehmen will. Hätte Beethoven das getan, wäre er gezwungen gewesen, seine Messen liturgisch zu gestalten. Es gelte demnach als Gesetz: ein Choralmotiv, eine Choralmelodie ist das konventionelle Zeichen einer kirchlichen Musik.

Dieses Zeichen, gegründet auf die allgemein bekannte Zugehörigkeit des Chorals zur liturgischen Musik, ja zur Liturgie selbst — der Priester singt bei der feierlichen liturgischen Handlung nur Choral —, und auf seinen Charakter als Kanon und Norm des liturgischen Gesanges, neuerdings wieder in dieser Eigenschaft hervorgehoben im *Motu proprio* Papst Pius' X., verengert sofort das allgemeine Gebiet der ernsten Musik, die noch immer eine religiöse Musik, eine Oratoriumsmusik sein kann, zur kirchlichen, und gestaltet sie vollends zur liturgischen und zwar liturgisch-individuellen Musik, das heißt zur Vertonung des betreffenden Meßtextes (aus dem *Proprium de Tempore, Proprium Sanctorum, Commune Sanctorum*), wenn in die Vertonung die drei dramatischen Hauptgedanken der Messe mit ihren korrespondierenden Affekten, sowie die Festidee des Tages mit dem zugehörigen Hauptaffekt (samt Nebenaffekten) eingeschlossen werden.

Digitized by Google

Dieses konventionelle Zeichen der katholischen Kirchenmusik, der römische Choral nämlich, ist allen Kirchenkomponisten anzuraten, am meisten aber jenen, die nicht im streng-polyphonen Stil eines Palestrina und Lasso, sondern im homophonen oder gar ganz modernen Fortschrittstil schreiben. Wie sollen die letzteren ihre liturgischen Vertonungen, im großen und ganzen gesprochen, unterschiedlich von den Oratorien, Krippenspielen und geistlichen Kantaten gestalten ohne das Symbol für wahre Kirchenmusik, den Choral? Denn auch in den besagten geistlichen Spielen sind oft Affekte auszudrücken, die denen der heiligen Messe so ähnlich, ja auch gleich sind — man denke nur an das Oratorium Christus von Liszt —; und diese Affekte sind sogar manchmal dramatisch, wie in manchen Szenen des genannten Lisztschen Christus und in der berühmten Abendmahlszene des Parzifal. Für diese Szene hat Richard Wagner bei einem katholischen Priester, wie dieser selbst[1]) erzählt, eingehende und ernste Studien gemacht; die Wandlung (Konsekration) der Messe nennt er einen „schauererregenden Moment" und drückt ihn auch musikalisch-dramatisch in Parzifal aus.

Man wird einwenden, daß einerseits in der geistlichen Musik, zu der wir auch die zwei Messen Beethovens gerechnet haben, die einzelnen Affekte zu allgemein in bezug auf das Objekt und zu subjektiv in bezug auf die Auffassung und Empfindung sind, während sie in der kirchlichen Musik eng und konkret gefaßt und der Stimmung der Kirche, in den liturgischen Texten ausgedrückt, entsprechend sind — „Allgewaltiger, Unfaßbarer, Unnennbarer, Befreier von Schuld und Not, Erdenwaller, Pilger im Staube, Erdenwurm, Erdennot und Himmelslicht" stehen gegenüber dem „ewigen Vater, der seinen Sohn gesandt, dem Erlöser Jesus Christus mit seinem Kreuz, seiner Gnade, der Demut, Buße und Reue" und den andern liturgischen Affekten —, und daß andrerseits die Affekte der kirchlichen Musik systematischer und einheitlicher auf dem Untergrunde des Textes aufgebaut und um das große Drama auf Golgatha in der Messe gruppiert werden; so könne also die kirchliche Musik von der geistlichen Musik in sich, d. h. ohne konventionelle Symbolik, ohne Choral, geschieden werden.

Wir antworten: Klar beide Gattungen unterscheiden wird fast nie oder nie möglich sein. Ein Fachmusiker wird manchmal den Fußspuren eines ausgeprägten Genius folgen, wie Scholz Beethoven gefolgt ist in dessen *C*-dur-Messe,[2]) aber immer die beiderseitigen Werke kritisch-ästhetisch genau zu analysieren und auf ihren unterschiedlichen Aufbau in Ideengang und Affektgehalt und ihren Ausbau zu einheitlichen Kunstwerken zu prüfen,[3]) so daß auch die Wahrheit dieser Analyse entspricht, wird nicht gelingen, ebensowenig als ein Tondichter es zustande bringen wird, ein solches Kunstwerk, das auf seinem Gebiete (der geistlichen oder kirchlichen Musik) vollkommen wäre, zu schaffen — ohne konventionelle Symbolik. Diese ist gleichsam für Künstler und Hörer eine Wegweiserin, welche die Hauptlinien des künstlerischen Aufrisses klar trassiert; an diese Aussteckung des Weges lehnt sich der ganze übrige Bau, in Ideen und Affekten bestehend, an.

Wir haben bisher nur ein (konventionelles) Symbol genannt, den Choral; wir fügen nunmehr zwei andere Symbole bei, nämlich b) das Leitmotiv und die Leitmelodie.

Das Leitmotiv ist ein Einführungsmotiv — Motiv ist ein Teil der Melodie — oder das eine Person, ein Geheimnis, eine Tat begleitende symbolische Ausdrucksmittel in der musikalischen Darstellung der Liturgie. Das „Leitmotiv" ist durch Richard Wagner in die dramatische Musik eingeführt worden mit einer ganz bestimmten und engbegrenzten Bedeutung, hat aber jetzt durch den internationalen Kurs, den es erlangt hat, einen abgegriffenen und verschwommenen Sinn erhalten. In allen Sprachen kann man das *„leitmotiv"* lesen, aber wenige der Musikkritiker und Schriftsteller, die es gebrauchen, wenden es im richtigen Sinne an; bald verstehen sie darunter eine Leitidee, einen (musikalischen) Leit-

[1]) In „Neue Musikzeitung", Stuttgart-Leipzig 1909, Märzheft.
[2]) Siehe I. dieser Artikelreihe, 1911 März, 3. S. 34. [3]) Siehe *l. cit.* S. 35.

Digitized by Google

gedanken[1]) bald den einleitenden Gedanken, bald die Hauptmelodie und das Hauptmotiv, dann wieder das herrschende, die ganze Komposition durchdringende oder wie ein roter Faden durchziehende Motiv, zuletzt überhaupt ein Motiv, das den Tondichter oder allenfalls den Helden leitet, nicht aber umgekehrt ein Motiv, welches der Tondichter dem Helden, der Heldin gleichsam in die Hand oder auf die Stirne drückt, wie der bildende Künstler dem Jupiter einen Blitz, dem Neptunus einen Dreizack in die Hand gibt, der Pallas Athene einen Helm auf das Haupt und dem Merkur Flügel an die Füße setzt, und wie in der christlichen Kunst der Maler und Bildhauer dem Heiland einen Strahlenbogen um den Leib, der seligsten Jungfrau einen ausgezeichneten Strahlenkranz, den Heiligen einen gewöhnlichen Strahlennimbus um das Haupt windet, dem heiligen Joseph eine Lilie in die Hand und den Erzengeln ein Diadem auf die Stirne drückt.

Die Bedeutung also, die Richard Wagner dem Leitmotiv gegeben hat, ist die in diesen Beispielen aus andern Künsten veranschaulichte: das Leitmotiv soll die Personen des musikalischen Dramas kennzeichnen und geleiten wie ein Symbol. Dieses Symbol ist ein konventionelles, von den andern Künsten herübergenommen; es wird bis jetzt nur im Drama angewendet, aus guten Gründen, weil die darin auftretenden Personen zum Kostüm ihrer Rolle ganz passend noch das *distinctivum* derselben, z. B. Krone, Diadem, Myrthenkranz, Stab, Helm, Schwert, Leier, in musikalischem Gewande hinzunehmen, um ihren Charakter äußerlich und innerlich darzustellen und durch das gesungene Wort zu offenbaren. Dieses *distinctivum* ihrer Rolle ist das Leitmotiv.

Da die heilige Messe ein Drama, ja das größte Drama der Weltgeschichte ist, an welchem alle Menschen aktiv beteiligt sind, weil sie alle dadurch erlöst wurden, so kann das Leitmotiv, besser „Geleitmotiv" genannt, in derselben angewendet werden, um zuerst die Person Christi, das Geheimnis des Kreuzes und die drei Handlungen der Messe, Tod Christi, Schuld der Menschheit und Bekehrung der Erlösten, symbolisch einzuführen und dann vielleicht noch einige Heilige, die Mutter Christi an der Spitze, im musikalischen Drama der Messe zu „geleiten".

Das Geleitmotiv kann vom Choral genommen oder frei erfunden sein, es kann für sich stehen oder mit einem andern Motiv, z. B. dem Anfangsmotiv des Introitus, zu einer Melodie verbunden werden. Durch diese Verbindung wird die Einheitlichkeit der Meßkomposition am schnellsten und leichtesten erreicht: der Held der Tagesliturgie und der Festgedanke reichen sich die Hand! Und dieser Bund ist innerlich, wie der Bund zwischen Träger der Idee und der Idee selbst. An diesen Bund schließen sich die andern Geleitmotive und die Hilfsideen, ausgedrückt in den Hilfsmelodien, leicht und natürlich an.

Statt des Leitmotivs kann der kirchliche Tondichter eine Leitmelodie erfinden und an diese, wenn sie einfach ist, die Leitmotive und die Hauptidee mit den Hilfsgedanken (Motiven) musikalisch anknüpfen. Diese Anknüpfung geschieht entweder durch ein Gegenthema — die Leitmotive umspielen es —, aus der Umkehrung der Leitmelodie oder aus der Verbindung der Leitmotive zu einer Melodie, gebildet, oder aber durch Formierung einer Periode, deren Vordersatz die Leitmelodie, deren Nachsatz die den Festgedanken und die Hauptidee darstellende Gegenmelodie ist. Die Leitmelodie selbst geleitet am besten die Festperson des Tages.

(Fortsetzung folgt)

[1]) Selbst in Berichten über eine Rede kann man hie und da lesen: Das Leitmotiv seines Vortrags war usw.

Digitized by Google

Bel-Canto des Wortes

Für besonders stark hervortretende Übel der Zeit hat es auch immer Personen gegeben, die ihre ganze Energie daran setzten, jene Schäden auf ein Mindestmaß herabzudrücken. Ein solches Zeitübel ist die Vernachlässigung der Sprechkunst in bezug auf Lautbildung und Sprechtonpflege. Und eine der verdientesten Personen um Abstellung dieser Sprechunschönheit ist ohne Zweifel Cornelie van Zanten, eine der erfolgreichsten Führerinnen der musikpädagogischen Bestrebungen Deutschlands.

In Wort und Schrift[1]) tritt die als Autorität in Stimm- und Lautbildungsfragen hochgeschätzte Dame für eine vertiefte Worttonkunst ein; sie beabsichtigt in allen größeren Städten über dieses wichtige Bildungsgebiet instruktive Vorträge zu halten,[2]) und unsere Absicht ist, weitere Kreise mit allem Nachdruck auf diese Vortragsabende aufmerksam zu machen.

Ihre erste Grundforderung lautet: Bewußtes Tiefatmen, also Zwerchfellatmung, nicht seitliche (Flanken-)Atmung. Die Sing- und Sprechlaien atmen nur bewußt aus, nie ein. Die heutige Zeit des nervösen Hastens nimmt sich keine Zeit, um geordnet tief einzuatmen.

Die auf dem ausströmenden Atmen sich vollziehende Laut- und Tonbildungsarbeit erfolgt wie in einer Orgelpfeife. Der Redner und Sänger hat sich sein in ihm liegendes tönendes Instrument senkrecht vom Kopfe aus, parallel zur Luft- und Speiseröhre, zu denken. Also nicht wie der ungeübte Sprecher von hinten aus nach vorn, nicht vom Kehlkopf her nach den Lippen.

Zweite Grundforderung: Bewußtwerden der verschiedenen Spannungsverhältnisse in dem Stimmapparat, Innewerden der verschiedenen Arbeitslagen der Kehle. Jede Veränderung der Spannung bedingt eine verschiedene Basis der Tongebung. Jeder auch nur halberfahrene Sänger weiß, daß er eine tiefe (Brust-) Resonanz hat, deren Spannungsverhältnisse wesentlich andere sind als beim Singen hoher Töne. Dieser verschiedenen Grundeinstellungen müssen Redner und Sänger sich bewußt werden und bewußt bleiben, um jeweilig in der Lage zu sein, den verschiedenen Forderungen der sprach- und singlichen Ausdrucksweise nachkommen zu können.

Das dritte Grundgesetz läßt sich fassen in den Satz: Erfassung der Unterschiede zwischen der Resonanz der Mund- und der Nasenhöhle; Einstimmen der Vokale auf diese Resonanzen behufs rechter Mischung dieser beiden Tonvolumen und Klangfarbe bestimmenden Faktoren. In diesem Gesetze liegt der Angelpunkt aller Sing- und Sprechkultur. Die Erfassung dieser Klangphänomene ist nicht denkbar ohne zuverlässigen Lehrer, ohne reiche Gelegenheit zum Beurteilen stimmlicher Rede und Singarbeit von seiten der Umgebung. Auf diesem Gebiete liegt der Angelpunkt aller phonetischen Kunstbildung. Dieses Feld singkünstlerischer Lehrtätigkeit bildet den Tummelplatz der verschiedensten, zum Teil höchst seltsamsten Sing-Lehrmethoden. In der Darstellung gerade dieser Resonanzverhältnisse glaubt zumeist der einzelne Singlehrer im Besitze eines teuren Geheimnisses zu sein, dessen verstohlene Weitergabe er sich in der Regel sehr teuer bezahlen läßt. Im übrigen bildet die Verteilung der Resonanzarten bei der Ton- und Lautbildung das jedem Menschen Eigentümliche, das Individuelle seiner phonetischen Veranlagung, dessen Ausbildung erstes und letztes Ziel aller künstlerisch gerichteten Erzieherarbeit sein muß und bleiben wird.

Das vierte Grundgesetz hat zum Inhalte den guten Ansatz. — Dieser eine Begriff Ansatz ist dasjenige Element der Stimm- und Lautbildung, für den auch der Laie wohl am ehesten Verständnis und Interesse zeigt. Dieses Wort „Ansatz" wird wohl von Kritikern in beiden Lagern — von Sängern und Zuhörern — am meisten in den Mund genommen, und die diesem Worte beigegebenen Adjektive bilden in der Regel die Gradleiter bei Einschätzung der Singleistungen eines Singkünstlers. Des Kunstsängers Sprechleistungen aber bleiben zumeist unzensiert oder werden in der Besprechung gelegentlich nur gestreift. — Es interessierte uns, unsere eigene Erfahrung und Ansicht vollauf bestätigt zu sehen, wonach derjenige Einsatz am weichsten erfolgt, der mit etwas Hauch-

[1]) Der Bel-Canto des Wortes. Berlin, Vieweg 1911. (7 ℳ 50 ₰.)
[2]) Am 30. April sprach sie in Leipzig.

Digitized by Google

luft vermischt ist, ohne indes diese Hilfe soweit auszudehnen, daß diese mit „u" vorausstreichende Luft auch als H-Laut gehört werde.

Der Ansatz verrät die Tüchtigkeit der Schulung und deren Gegenteil. Eine besondere Aufmerksamkeit ist der Atemführung zuzuwenden. Wichtig ist das Zurückhalten des Atems nach erfolgter Lufteinziehung, weil sich auf diese Weise am schnellsten und sichersten die Bereitschaftstellung der Muskeln erreichen läßt.

Das fünfte Grundgesetz fordert Bewußtwerden der Verschiedenheit in den Spannungsverhältnissen beim Sprechen und Singen. Das Organ und die physiologischen Vorbedingungen sind dieselben beim Sprechen wie beim Singen. Der Redner arbeitet zunächst — leider — nur auf einer Tongebungsbasis, während der geübte Sprecher genau sein Organ in verschiedener Höhe und Tiefe einstellt, wie der Sänger. Hauptsache ist, daß alle Laut- und Tonbildungsarbeit sich oberhalb des Kehlkopfes vollzieht, nicht hinten im Rachen. Hierin berührt sich Cornelie van Zanten mit Professor Eduard Engel. Nur so wird der Sprechton klar und die Kehle vor Übermüdung geschützt. Die Vorführung von falscher und richtig gewählter Stimmlage beim Sprechen wirkte äußerst belehrend.

Als sechstes Grundgesetz hat zu gelten die kontrastierende Wirkung zwischen Vorstellung der Singarbeit und ihrer Ausführung. Der größte Fehler der Kunstneulinge beruht in dem Bestreben, den Laut- und Tonbildungsapparat beim Steigen der Stimme in die Höhe zu ziehen. Das Gegenteil muß eintreten: das Bemühen, die Kehle beim Höhensingen nach unten zu drücken, sie in ihrer Ruhelage zu belassen, so daß der Sänger das Gefühl bewußt in sich erzeuge, daß die Kehle nach unten sich bewege, während der Ton in die Höhe steige — und umgekehrt. Das Gebiet der Autosuggestion ist unseres Erachtens in der akustischen Kunstarbeit noch lange nicht genügend beachtet.

Hiemit wären die Hauptsachen erschöpft. Noch einige merkenswerte Ausführungen seien erwähnt: Der Gesangskunst droht Gefahr von den Fortschritten der künstlichen Instrumenten-Intonation überholt zu werden, und die künstlichen Instrumente sind ihrem Wesen nach doch nur Nachahmungen der menschlichen Stimmen. Der Sangeskünstler solle die melodische Linie den Streichinstrumenten abhören. Wie der Kunstgeiger alle Sorgfalt verwendet, um die Motive mit einheitlicher Klangfarbe auszustatten, so trachte der Sänger nach Vereinheitlichung seiner Stimmenfarbe innerhalb einer Wendung. — Nur nicht in der Kunst exklusiv sein wollen. Nur das Piano, das aus einem Plus hervorgeht, hat künstlerischen Wert. Was zwischen den Tönen zu hören ist, entscheidet über die Tüchtigkeit der sanglichen Schulung. Unsere Gesangskunst liegt deswegen so sehr im argen, weil die Fähigkeit im Schwinden begriffen ist, Sangesleistungen ästhetisch, kunstkritisch zu beurteilen. —

Fürwahr: der Kirchensänger und der wahre Freund der Sangeskunst im Gotteshaus und Konzertsaal hat alle Ursache, den hier niedergelegten Gedanken seine vollste Aufmerksamkeit zuzuwenden. Wenn je ein Stand der Klarheit bedarf in sangeskünstlerischer Hinsicht, so der Choralsänger; wenn je irgendwo tüchtige Schulung herrliche Früchte zeitigt, so auf dem Chore der katholischen Kirche. Gerade der Formenreichtum des neualten Chorals der Vatikana verlangt eine besonders ausgeglichene Stimme; gerade die unsäglich zarten, edlen Gebilde dieser einzigartigen Kunst verlangen ein verständnisvolles, fühlendes Erfassen und Wiedergeben, das nur gewonnen wird durch Anerziehung eines sicheren geläuterten Kunstempfindens, das sich selbst wieder stützt auf ernste Kunstübung der Stimme. Der herrliche Choral läßt sich nicht — ohne Schönheitsverluste und Nachteile an Lebensgehalten zu erleiden — abgeigen, nicht herunterspielen, nicht sanglich abholzen, abhaspeln, wie ein notwendiges musikalisches Übel. Wenn einer auf der Suche nach der Choralschönheit schon dicht heran an der Wahrheit marschiert, ist es Pater Dominikus Johner O. S. B.[1]) Aber Kunst wird nur gefangen durch Kunst. Sollte der und jener Leser der Kämpferin für Kunst gegen das Überhandnehmen des Handelsgeschäftes in der Kunst auf ihren Vortragsreisen begegnen, er gehe der Gelegenheit nicht aus dem Wege, sich einmal ernste Wahrheiten über eine heilige Sache mit anzuhören und sich selbst zu prüfen, ob seine „Kunst" diesen heiligen Namen auch verdient.

Für das Gotteshaus ist das Beste gerade gut genug.

Leipzig Dr. H. Löbmann

[1]) Siehe *Musica sacra* April 1912.

Digitized by Google

Über modernen Orgelbau

Von G. F. Steinmeyer, Kgl Bayer. Hoforgelfabrik, Öttingen (Bayern)

I. Der Raum. Für die Art, wie eine neue Orgel angelegt und eingerichtet werden soll, ist zunächst maßgebend der Raum, für den sie bestimmt ist (Kirche, Konzertsaal, Musiksalon), seine Größe, Akustik und bauliche Anlage überhaupt.

Wichtigste Grundvoraussetzung ist unter allen Umständen genügende Größe des für die Orgel verfügbaren Platzes. Beengung in dieser Hinsicht geschieht auf Kosten der Tonwirkung und der leichten Zugänglichkeit aller Teile des Werkes. Jede Beeinträchtigung in diesen beiden Beziehungen ist aber besonders zu bedauern. Eine Orgel von normaler Bauart und mittlerer Größe verlangt eine Breite von 2,50 bis 3,00 m, für jedes einzelne Register eine Tiefe von etwa 20 cm und, falls das Gebläse im Innern der Orgel untergebracht werden soll, eine Höhe von 3,50 m. Ist bei größeren Orgeln eine besonders breite oder in zwei Gehäuse geteilte Front vorhanden, dann genügt unter Umständen eine Tiefe von 10 bis 15 cm für das Register. Für größere und sehr große Orgeln empfiehlt sich überhaupt eine möglichst breite, weniger tiefe Anlage, weil dadurch die Klangwirkung bedeutend gehoben wird, ein Erfolg, der noch verstärkt wird, je mehr für geringere Inanspruchnahme von Bodenfläche der Orgel eine Entwicklung in die Höhe gegeben werden kann.

In bezug auf Kirchen sei insonderheit bemerkt, daß gewölbte Decken eine bessere Akustik als gerade gewähren, daß die Tonwirkung durch viele eingebaute Emporen beeinträchtigt und durch einen zu hohen Standort der Orgel in eben dem Maße geschädigt wird, in welchem ein niedrigerer für sie günstig ist. Fenster und Rosetten hinter der Orgel mögen vom architektonischen Standpunkt aus zu begrüßen sein, von dem des Orgelbauers aus empfehlen sie sich aber durchaus nicht, weil sie durch die Wirkung der Sonnenstrahlung und der Hitze im Sommer, der Niederschläge und des Eises im Winter die Orgel gefährden.

II. Zahl und Art der Register. Abgesehen von den räumlichen Verhältnissen ist die musikalische Kraft und der klangliche Reichtum der Orgel zunächst bedingt durch Zahl und Art der für sie anzuwendenden Register. Im allgemeinen können folgende Normen gelten: bei kleineren Kirchen ist auf etwa 100 cbm Innenraum ein Register zu rechnen, bei etwas größeren auf 150 bis 200 cbm, bei mittleren Kirchen auf zirka 250 cbm, bei größeren auf zirka 300 cbm und bei solchen mit besonders guter Akustik auf 350 cbm, in sehr großen Kirchen sogar auf ungefähr 400 cbm und noch mehr. Näheres und bestimmteres darüber könnte nur durch allzu eingehende Ausführungen gegeben werden. Es verlangt in dieser Hinsicht jeder Orgelneubau eine besondere und individuelle Erwägung. Das Wesentlichste davon darf aber wohl als bei Musikinteressenten allgemein bekannt vorausgesetzt werden.

III. Spielhilfen. Wohl aber möchten wir etwas genauer uns über die Spielhilfen verbreiten, die der moderne Orgelbau erfunden hat, und die einen früher ganz ungeahnten Reichtum an Abwechslung und Kombination der Klangfarben und eine überraschende Möglichkeit dynamischer Schattierung gewähren. Ihnen danken wir es, daß der Orgelton, der vordem starr und monoton erklang, nunmehr staunenswert beweglich geworden ist, daß er sich vom zartesten Pianissimo in ungestörtem Übergang bis zum mächtigsten Fortissimo steigern läßt und sich in reizvollsten, nuancenreichsten Wirkungen ergehen kann. Wir nennen als solche Spielhilfen:

1. Die Ober- und Unter-Oktavkoppeln (Super- und Suboktavkoppeln), d. h. Vorrichtungen, welche zum angeschlagenen Ton hinzu die nächsthöhere oder nächsttiefere Oktave erklingen lassen. Sie werden sowohl in den einzelnen Manualen (auch im Pedal) für sich, als auch von einem Manual zum andern wirkend angelegt und dienen nicht

Digitized by Google

nur zur wesentlichen Verstärkung der Gesamtwirkung, sondern hauptsächlich auch zur Nuancierung der Klangfarben.

2. Die Leerlaufkoppel (Einführungstritt) für das I. Manual. Sie gestattet die Vorbereitung von Registern des I. Manuals zu plötzlichem Eintritt während des Spiels. Spielt man z. B. mit Hilfe der Manualkoppel II. zum I. Manual oder III. zum I. Manual Register des II. oder III. Manuals auf dem I. Manual und möchte bei irgend einem Satz eine andere Färbung haben, etwa durch Hinzufügung von Aliquot- oder auch Zungenstimmen etc., so können diese für das I. Manual vorbereitet bezw. gezogen werden; sie erklingen aber erst dann, wenn die Leerlaufkoppel (Einführungstritt) eingestellt wird. Daß dies geschehen kann, ohne daß man die Hände von der Klaviatur entfernt, bedeutet einen Hauptvorteil der Leerlaufkoppel. Der Zweck der Vorrichtung ist der, größere Mannigfaltigkeit der Klangfarben zu ermöglichen.

3. Das Pianopedal. Es wird entweder einstellbar oder automatisch wirkend angelegt; ersteres ist letzterem vorzuziehen; denn in diesem Fall ist es möglich, die Wirkung des Pianopedals nicht nur auf Kollektive und Rollschweller, sondern auch auf freie Kombinationen und Handregister auszudehnen. Es wird durch das Pianopedal erreicht, daß beim Übergang auf ein schwächer registriertes Manual die entsprechende Pedalregistrierung eingestellt wird, bezw. die starken Register und die betreffenden Pedalkoppeln ausgeschaltet werden.

4. Feste Kombinationen. Darunter versteht man bestimmte unveränderliche Registerzusammenstellungen verschiedentlicher Stärkegrade, wie für P., MF., Tutti etc.; sie lösen sich, ob als Druckknöpfe oder Kollektivtritte angelegt, gegenseitig aus.

5. Frei einstellbare Kombinationen. Je nach Größe, bezw. Registerzahl der Orgel bringt man eine oder mehrere derselben in Anwendung; sie dienen, gleich der Leerlaufkoppel fürs I. Manual, zur Vorbereitung beliebiger Register, jedoch mit dem wesentlichen Unterschied, daß die freien Kombinationen auf sämtliche Register und Koppeln, auf alle Manuale und das Pedal ausgedehnt sind. Bei Vorhandensein mehrerer freier Kombinationen ist es zweckmäßig, eine derselben zu teilen, und zwar in der Art, daß die verschiedenen Manuale und das Pedal für sich einzeln einstellbar sind und diesen wieder die betreffenden Kopplungen zugeteilt werden.

6. Rollschweller oder Generalcrescendo. Mittels dieser Spielhilfe können die Register einzeln nach ihren Stärkegraden und nacheinander mit sämtlichen Koppeln bis zum „Tutti" zum Erklingen gebracht und ebenso wieder bis zur schwächsten Stimme zurück ausgeschaltet werden. Die Betätigung erfolgt entweder mittels Walze oder Balanziertritt. Der Rollschweller soll derart eingerichtet sein, daß stets noch die Handregister zu diesem gezogen werden können. Hiezu gehören dann, um die Verwendbarkeit des Rollschwellers vielseitiger zu gestalten, noch die Druckknöpfe „Handregister ab" und „Rollschweller ab". In ersterem Fall werden die gezogenen Handregister, in letzterem die durch den Rollschweller eingestellten Register ausgeschaltet.

7. Die Übertragbarkeit der Registerstimmen (Transmissionen). Sie gestattet die Herübernahme eines Manualregisters ins Pedal — ohne Pedalkoppel — oder eines Pedalregisters ins Manual oder einer Manualstimme in ein anderes Manual. Infolge davon kann man bei kleineren Orgeln, für welche nicht genügende Mittel zu lauter selbständigen Registern vorhanden sind, ein und dieselben Register nach Belieben und völlig voneinander unabhängig entweder im I. oder II. Manual oder im Pedal verwenden.

8. Das Schwellwerk, für einzelne Manuale oder volles Werk, mit seinen Jalousien und dem dadurch zu bewirkenden reizvollen *Crescendo* und *Decrescendo* reiht sich den bisher genannten Spielhilfen würdig an, welche Modulationsfähigkeit und tonliche Wirkung in außerordentlichem Maße unterstützen und bereichern.

9. Diese Einrichtungen wurden (fast ausnahmslos) durch die Einführung der Röhrenpneumatik ermöglicht, welche an Stelle der früheren mechanischen Konstruktion des Orgelinneren getreten ist. Wir verwenden sie seit zwei Jahrzehnten nach unserem eigenen System, sowohl hinsichtlich der Traktur wie der Windladen, mit bestem Erfolg. Daneben haben wir auch die Anwendung der Elektrizität für die Orgeltraktur bereits

Digitized by Google

aufgenommen und auch hierin sehr günstige Ergebnisse gewonnen (Mannheim Christuskirche, München Evangelisches Vereinshaus, Frankfurt a. M. Dr. Hochs Konservatorium u. a.).

IV. Gebläseantriebe. Ein sehr bedeutsamer Faktor für den modernen Orgelbau ist auch die motorische Gebläseanlage. In erster Linie steht hier der elektropneumatische Gebläseantrieb, eine geradezu glänzend bewährte Einrichtung, deren Anschaffungs- und Betriebskosten (letztere ungleich geringer wie die Kosten des Betriebes durch Kalkanten) in gar keinem Verhältnis stehen zu den außerordentlichen Vorteilen der Einrichtung. Allzeit ruhige, gleichmäßige, völlig stoßfreie Windzufuhr, dadurch verbürgte Schonung des Gebläsemagazines und mittelbar damit der ganzen Orgel, billigste Betriebskosten, die Möglichkeit für den Organisten, zu jeder Zeit, ohne Beihilfe eines Kalkanten, die Orgel auch zu Übungszwecken benützen und so erhöhtes Interesse am Orgelspiel gewinnen zu können, das sind in der Tat Vorteile von so hervorragender Bedeutung, daß es unverzeihlich genannt werden müßte, wenn man diese bewährte Einrichtung nicht überall anbrächte, wo elektrischer Strom zur Verfügung steht. Wir liefern die Anlage in einer von einer renomierten Spezialfabrik hergestellten Konstruktion, bestehend aus einer Patent-Luftturbine und einem mit dieser auf einer Welle direkt gekuppelten Elektromotor, samt allen Einzelheiten, komplett an Ort und Stelle montiert unter Bürgschaft für tadellosen Gang, zu sehr mäßigem Preis. Tatsächlich erfreuen sich denn auch diese maschinellen Anlagen allerorts, wo sie eingerichtet sind, der größten Beliebtheit, und man würde sie gewiß nirgends mehr missen wollen. Es können aber auch Wassermotoren zu motorischem Antrieb von Orgelgebläsen verwendet werden, wenn ein einigermaßen konstanter Druck (zum mindesten zwei Atmosphären auf der Orgelempore) vorhanden ist. Diese Motoren arbeiten vorzüglich und sparsam, weshalb wir auf sie aufmerksam zu machen nicht unterlassen wollen.

V. Tonumfang und Stimmenzahl. In bezug auf den Tonumfang der modernen Orgel sei bemerkt, daß er bei einmanualigen Werken im Manual 54 *(C—f^3)*, im Pedal 27 *(C—d')* Töne zu betragen pflegt. Für die Stimmenzahl gilt die Regel, daß mit weniger als 5 Stimmen eine Orgel (abgesehen von kleinsten Übungsorgeln an Lehranstalten) überhaupt nicht gebaut werden und sich im Pedal immer eine obligate 16'-Stimme befinden sollte. Das internationale Orgelbau-Regulativ wünscht auch bei der kleinsten Orgel zwei Manuale und obligates Pedal. Bei zweimanualigen Werken beträgt der Tonumfang meist in den Manualen 56 *(C—g^3)* und im Pedal 30 *(C—f')* Töne. Ist in den Manualen eine Superoktavkoppel vorhanden und diese durchgeführt, dann erstreckt sich der Tonumfang noch eine Oktave höher, also bis g^4. Suboktavkoppeln werden der hohen Kosten und des Raumes halber selten durchgeführt; wenn es aber irgend zu ermöglichen ist, sollte wenigstens ein 8'-Register bis zum Kontra-*C* (also 16') durchgeführt werden. Bei ganz großen und bei Konzertorgeln wird der Umfang der Manuale bis a^3 bezw. a^4 mitunter auch bis c^4 (also auf 60 Tasten) ausgedehnt.

Nur das Allernotwendigste über den modernen Orgelbau konnte in diesen Zeilen gesagt werden. Mit der nachfolgenden Fragenreihe haben wir, wie wir glauben, eine praktische Anleitung zur Einzelfeststellung der wichtigsten für eine Orgelanlage in Betracht kommenden Verhältnisse gegeben.

Ganz besonders aber sei bemerkt, daß viel mehr, als bloß schriftlicher Verkehr, es sich empfiehlt, wenn Entfernung oder sonstige Verhältnisse es irgend gestatten, dann doch ja den Orgelbauer zu persönlicher Augenscheinnahme und mündlichen Verhandlungen an Ort und Stelle zu rufen.

Fragen. 1. In welchem Stil ist die Kirche gebaut? Ist sie im Innern reich oder einfach in der Architektur gehalten? (Bei älteren Kirchen ist Photographie des Innenraumes sehr zweckdienlich; bei neuen Kirchen genügen die Baupläne.)

2. Welchen Kubikinhalt hat die Kirche? Wieviele Sitzplätze zählt sie? Länge, Breite und Höhe des Innenraumes sind anzugeben.

3. Ist die Decke gewölbt oder flach, von Holz oder massiv, bezw. Rabitz?

4. Ist die Kirche ein- oder mehrschiffig und wie ist ihre Akustik?

Digitized by Google

5. Wieviele Emporen sind vorhanden? Ist über oder unter der Empore, auf welche die Orgel zu stehen kommen soll, noch eine andere?

6. Welches sind die genauen Maße der Orgelempore, nach Höhe, Breite und Tiefe? Flache Decken sind an der niedersten Stelle, gewölbte an mehreren Stellen zu messen. Ansicht und Grundriß der Empore, mit eingezeichneten Treppen, Türen und Fenstern (Rosetten) sowie eingeschriebenen Maßen erscheinen wünschenswert.

7. Soll vor der Orgel, bezw. dem Spieltisch oder hinter der Orgel ein Durchgang verbleiben?

8. Wird ein freistehender Spieltisch (mit Ausblick des Organisten auf Altar und Kanzel) oder ein eingebauter Spieltisch gewünscht? Im letzteren Fall ob in der Front oder seitlich angebracht, und dann, auf welcher Seite?

9. Wieviele Personen zählt ein etwa vorhandener Sänger- oder Musikerchor?

10. Ist das alte Orgelgehäuse wieder verwendbar (wenn möglich wolle Photographie eingesandt werden) oder ist ein neues Gehäuse herzustellen? In welcher Holzart ist letzteres auszuführen? Soll eine Gehäusezeichnung unsererseits entworfen werden oder setzt man sich diesbezüglich mit einem Architekten in Verbindung?

11. Soll das Gehäuse mit Beize, Öllasur oder Ölfarbenanstrich behandelt werden und in welchen Tönen? (Muster erbeten.) Wird echte, oder Metallvergoldung, solche in Matt (Öl) oder Glanz vorgesehen?

12. Ist zum Betriebe des Gebläses elektrische Kraft vorhanden und wird elektrische Gebläseeinrichtung gewünscht? Wenn ja, sind genauestens anzugeben: Stromart, Betriebsspannung, bei Drehstrom, Ein- und Dreiphasen-Wechselstrom auch die Periodenzahl.

13. Ist zur Unterbringung der Maschinen (Turbine mit gekuppeltem Motor) in der Nähe der Orgel ein Nebenraum vorhanden (Turm, Balgkammer, Nische) oder können diese über der Decke oder im Kellergeschoß angebracht werden? Wie groß ist letzterenfalls die Entfernung bis zum Fußboden der Orgelempore?

14. Bis zu welchem Termin muß die Orgel aufgestellt sein? Welche Bahnstation kommt in Betracht, und wie weit ist eventuell diese vom Bestimmungsort der Orgel entfernt?

15. Ist bereits eine Disposition aufgestellt oder liegen hiefür besondere Wünsche vor?

16. Wurde für die Orgel bereits ein bestimmter Betrag ausgesetzt? Wenn ja, wie hoch ist dieser bemessen?

Tabellarische Übersicht der Durchschnittswerte für Masse und Gewichte von Orgelwerken

Volumen der Kirche cbm	Registerzahl	Grundfläche der Orgel qm	Gewicht in Kilo ca. brutto	Gewicht in Kilo ca. netto	Volumen der verpackten Orgel cbm
500	6	5	1900	1550	9
600	7	5–6	2200	1800	10
700	8	6—7	2400	1950	11
800	9	7	2600	2100	12
1000	10	8	2800	2250	13
1200	11	8—9	3000	2400	14
1500	12	9	3200	2500	15
1800	13	9—10	3400	2700	16
2200	14	10	3600	2900	17
2600	15	11	3900	3100	19
3000	17	12	4200	3400	23
3500	19	14	4800	3700	27
4000	21	12	5500	4000	31
4500	23	13	6200	4700	36
5000	25	14	7100	5400	42
6000	27	15	8000	6100	48
7000	30	17	9000	6800	54
8000	33	19	10000	7500	60
9000	36	21	11500	9000	70
10000	40	25	13000	10500	80
12000	45	27	15000	12500	90
15000	55	32	17000	14500	110
20000	70	40	24000	21000	140

NB. Bei Überseeischer Packung dürfte für das Bruttogewicht ein Mehr von 10—15% dazu zu rechnen sein.

Digitized by Google

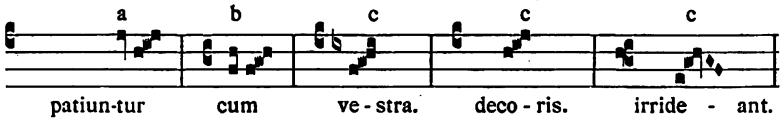
Zur Theorie

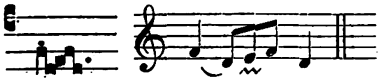
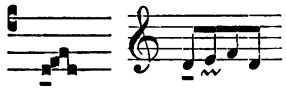
Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion wissenschaftliche Erörterungen, Diskussionen usw. besonders aus dem Gebiete des gregorianischen Chorals, ohne selbst zu diesen Fragen Stellung zu nehmen.

Zum letztenmal das Quilisma

In der *Musica sacra* 1912, S. 33 ff. habe ich nachgewiesen, daß in dem von D. Mocquereau punktierten *Graduale Romanum* (Desclée 1908), ferner im Kodex H 159 von Montpellier und im Kodex a IX 11 von St. Peter in Salzburg „die Vornote des *Quilisma* nie ein Dehnungszeichen hat, so oft diese Ziernote am Anfang einer Wortsilbe steht".

Geht aber dem *Quilisma* eine selbständige Einzelnote oder Notengruppe auf der gleichen Textsilbe vorher, so finden sich beide Neumen durch einen rhythmischen Zwischenraum oder durch ein Dehnungszeichen, bzw. durch eine Verdoppelung der Note voneinander getrennt, so daß es den Anschein hat, als ob das *Quilisma* eine rückwirkende Kraft auf die Dehnung seiner Vornote ausübe, wie D. Mocquereau sagte.[1]) Da aber jene Rhythmuszeichen nicht bloß vor dem *Quilisma,* sondern auch vor anderen Neumen stehen (Einzelnote, *Podatus, Scandicus, Clivis, Climacus;* vgl. Gregor. Rundschau 1906 S. 91, *Musica sacra* 1912 S. 35), so müßte auch diesen Neumen ein verlangsamender Einfluß auf ihre Vornoten zugeschrieben werden. Der Grund dieser Verlangsamung der vorausgehenden Neume liegt vielmehr in der Unterscheidung der melodischen Satzgliederung. Folglich ist auch die Schlußdehnung der dem *Quilisma* vorhergehenden Neumen kein Beweis für eine Rückwirkung dieser Ziernote auf dieselben.

Ein Beweis für diese Rückwirkung müßte daher aus der Vornote des *Quilisma — Scandicus* selbst erbracht werden, welcher eine Textsilbe beginnt, mit anderen Worten, wo vor dem *Quilisma* weder eine selbständige Einzelnote *a,* noch eine Gruppe von Noten *b,* sondern nur die unmittelbare Vornote *c* des *Quilisma* steht:

Nur Dehnungszeichen der unmittelbaren Vornote des *Quilisma* am Anfang einer Wortsilbe *(c)* könnten zur Aufstellung der Regel berechtigen, daß das *Quilisma* eine Dehnung seines Vortones bewirke. Nun aber ist im punktierten *Graduale* von Desclée 1908, im Kodex Montpellier und im Kodex von St. Peter in Salzburg fast durchgängig diese Vornote nicht mit einem Dehnungszeichen versehen.

I. Im punktierten *Graduale* vom Jahre 1908 hat auf den ersten 140 Seiten diese Vornote nie ein Dehnungszeichen, weder einen Punkt, der die Note verdoppeln soll,[2]) noch einen liegenden Strich, wodurch die Note nur um die Hälfte verlängert werde,[3]) gemäß dem Vorwort S. XVIII: *Duo sunt vero rhythmica signa quibus punctum* (Punktnote ▪) *virgaque* (Stilnote ▮) *protrahuntur.* 1° *Punctum-mora eam quam immediate sequitur notulam quasi duplicat.*

2° *Transversum episema* (—), *quod ducitur vel supra vel infra notulam, eam monet paulo ampliori voce edendam esse.*

Da die untere Vornote im Anschluß an eine vorausgehende Neume in der Regel ein Dehnungszeichen (Punkt) hat, am Anfang einer Textsilbe aber fast regelmäßig desselben (d. i. des wagrechten Striches) entbehrt, so mußte man daraus schließen, daß in diesem letzteren Falle der tiefere Vorton nicht zu dehnen sei. Durch H. Bewerunge in der *Musica sacra* S. 91 aufmerksam gemacht, daß dieser Querstrich nur in der Choralnotation weggelassen sei, damit „die Ausgabe nicht mit zu vielen Zeichen beschwert" werde, daß er aber in der modernen Notation des *Graduale* Desclée vom Jahre 1910 regelmäßig gesetzt sei, habe ich mir diese neuere Ausgabe kommen lassen und darin Bewerunges Aussage wirklich bestätigt gefunden. Mein Beweis gegen die Verlängerung des Vortones im episematischen *Graduale* ist also hinfällig.

Da der von Bewerunge angeführte Grund nicht in das Vorwort des *Graduale* vom Jahre 1908 aufgenommen worden ist, so pflegen manche Sänger den Vorton nur da zu dehnen, wo die betreffende Note ein

---

[1]) *L'effet rêtroactif du Quilisma (Rassegna grég. 1906, p. 226 et 242).*

[2]) Die Verwendung des Punktes als Zeichen einer Verdoppelung des Notenwertes muß die Sänger stören, da sie gewohnt sind, in der modernen Notation den Punkt als den halben Wert einer Note zu behandeln.

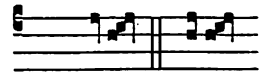
[3]) Der wagrechte Strich ist ebenfalls verwirrend, weil er sowohl in der Metrik als auch in der Neumenschrift die Verdoppelung der Zeiteinheit bezeichnet: ◡◡; • • = ∽ — vgl. *Pressus* in „Kirchenmusik" Paderborn 1910, S. 79 und Gregor. Rundschau 1912 „Die tonischen und rhythmischen Zeichen der alten Choralschrift" und Gregoriusblatt 1912 „Die Tonfigur der *Volubilis* und der *Vinnola*".

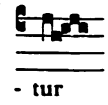
Digitized by Google

Dehnungszeichen hat ähnlich, wie auch andere Neumen *(Podatus, Clivis, Torculus, Scandicus)* im *Graduale* des D. Mocquereau bald mit, bald ohne ein *Episem* versehen sind und daher auch im Gesange verschieden rhythmisiert werden. Wenn der wagerechte Strich wirklich nur deswegen weggelassen wurde, um die Zeichen nicht zu häufen, dann hätten viel leichter die Punkte am Schlusse der melodischen Satzglieder in Wegfall kommen können, weil ja schon die senkrechten Pausestriche und der leere Raum zwischen den Notengruppen, laut dem Vorwort des Vatikanischen Graduale, die *„Mora ultimae vocis"* anzeigen. Auch die senkrechten Strichlein der Nebenakzente scheinen mir überflüßig zu sein, weil der Sänger ganz unwillkürlich nach ein oder zwei unbetonten Silben bzw. Tönen den Iktus erneuert, und weil der Nebenakzent ja schwächer als der Hauptakzent sein soll, also kaum ins Gehör fällt, und endlich weil der Akkord der harmonischen Begleitung höchstens auf den Hauptakzenten zu erneuern ist.

Man würde daher auf die genannten Dehnungs- und Betonungszeichen sehr leicht verzichten und sie ersetzt wünschen durch andere weit notwendigere Zeichen der Agogik und Dynamik; denn sehr oft verlangen Text oder Melodie eine Verlangsamung oder Beschleunigung des eingeschlagenen Tempo,[1]) sowie eine Verstärkung *(crescendo)* oder Abschwächung *(decrescendo)* der Stimme, wofür weder in den Metzer noch in den St. Gallener Handschriften noch auch im episematischen *Graduale* Zeichen zu finden sind, wenn man von den wenigen Querstrichen des *Torculus* usw. absieht. Es muß daher dem melodischen Feingefühl des Chorregenten überlassen bleiben, unabhängig von dem gleichen Zeitwert und von dem *Ictus* der Choralnoten dem jeweiligen Inhalte des Textes und der Melodie die Gedanken und Gefühle des Komponisten abzulauschen, wenn man dem ästhetischen Werte der gregorianischen Tonkunst gerecht werden will.

II. Bezüglich der Handschrift H 159 von Montpellier habe ich S. 34 ziffernmäßig nachgewiesen, daß in derselben auf den ersten sechsundzwanzig Seiten unter neunundachtzig Fällen die Vornote an siebenundachtzig Stellen dem *Quilisma* eng angeschlossen ist zum Zeichen, daß die beiden Töne auch im Gesange eng miteinander verbunden werden sollen, mit anderen Worten, daß der Vorton nicht durch eine Verlängerung vom *Quilisma*-Ton zu trennen sei, gemäß der Mahnung des heiligen Bernhard[2]), daß die Schreiber die gebundenen Noten nicht trennen und die getrennten nicht binden sollen: *„Praemunitos autem esse volumus eos maxime qui libros notaturi sunt, ne notulas vel conjunctas disjungant vel conjungant disjunctas"*, und nach Anweisung der *Instituta Patrum*, daß man die eng zusammengeschriebenen Neumen auch im Gesang eng aneinander binden soll: *„Caveamus ne neumas conjunctas nimia morositate disjungamus vel disjunctas inepta velocitate conjungamus"* (Gerb. Scr. I 7a). Daß der leere Raum zwischen den Noten in den Neumenhandschriften eine Trennung ihrer Töne im Gesange anzeige, bezeugt auch D. Mocquereau: *„L'espacement graphique des notes et des graupes est en principe la marque de la disjonction."* (*Nombre mus.* p. 263, Nr. 296.) Diese Notationsmethode ist besonders in französischen Handschriften nachweisbar: *„Quelques rares manuscrits cependant, français surtout, peuvent fournir certaines données sur la disjonction des neumes" (l. c.).*[3])

Bewerunges Folgerung S. 91 ist also in das Gegenteil umzukehren; nämlich: Es ist erwiesen, daß die französischen Handschriften den zeitlichen Zwischenraum zwischen zwei Tönen durch den räumlichen zwischen den Noten andeuten . . . Da Vivell diesen Beweis fertig brachte, so will ich geloben ihm nie mehr zu widersprechen.

Wenn Bewerunge am Schluß derselben Seite sagt: „Ein arges Mißverständnis begegnet Vivell bei den folgenden Beispielen:

„Den Grund der Trennung des *c* von dem folgenden *a* sieht er in der *„mora ultimae vocis"*, d. h. der Verlängerung der letzten Note einer Neume. Nun ist hier aber das *c* gar nicht die letzte Note einer Neume und das *a* die erste einer anderen, sondern *c a* im ersten Fall und *a c a* im zweiten Fall bilden eine Neume. Das erste Beispiel findet sich in St. Gallen 339 und Einsiedeln 121 nicht, aber die Vatikana schreibt da:"

Darauf ist zu erwidern:

1° Die Worte „die letzte Note einer Neume" habe ich vergebens in meinem Artikel S. 35 gesucht; sie könnten sich übrigens nur auf das zweite Beispiel *„cum"* beziehen, wo dem *Quilisma* ein *Podatus* vorausgeht.

---

[1]) Auch das Gesamttempo einer und derselben Gesangsform, z. B. des Introitus oder der Communio kann sehr verschieden sein: langsamer bei syllabischer Melodie oder ernstem Gesangstexte einer melismatischen Melodie, schneller bei melismatischen oder zwar syllabischen aber freudigen Gesängen.

[2]) D. Mocquereau nennt an dieser Stelle den heiligen Bernhard „das Echo der Überlieferung" — *écho de la tradition sur ce point* (*Nombre mus.* p. 262, Nr. 296).

[3]) Mit der Bezeichnung „französische Handschriften" sind nicht die Metzer zu verstehen; denn erstens gehörte Lothringen im Mittelalter seit 870 fast ununterbrochen zu Deutschland, und zweitens sind in den Metzer Handschriften an Stelle der Dehnungszwischenräume besondere Zeichen verwendet. Die französischen Handschriften weisen zwar in bezug auf Bindung und Trennung der Noten zahlreiche Varianten auf. Aber rhythmische Varianten sind ja auch in den Kodizes von Metz und St. Gallen wahrhaftig keine Seltenheit.

Digitized by Google

2° Die beiden Beispiele habe ich nicht der Vatikana, von der gar keine Rede war, sondern dem Kodex Montpellier entnommen, auf dessen Neumen ich wegen typographischer Schwierigkeiten verzichten mußte.

3° Auch eine einzelstehende Note kann bei Melismen eine selbständige Neume bilden, wie Guido im XV. Kapitel des *Micrologus* sagt: „Töne, deren einer, zwei oder drei zu Silben verbunden werden; diese Silben bilden einzeln oder verdoppelt ein *Neuma*, d. h. ein Glied der Melodie" (Übersetzung von Hermesdorff *„Micrologus Guidonis"* Trier 1876, S. 81); vgl. Gerb. *Scr.* I. 276 b.

III. In betreff des Kodex a IX, 11 von St. Peter in Salzburg sagt Bewerunge S. 92: „P. Vivell zählt auf den Seiten von Fol. 10—26 achtundzwanzig Stellen, wo die Vornote des *Quilisma* verdoppelt ist, fünfundsechzig wo dies nicht der Fall ist. Dabei sind ihm aber doch noch einige Fälle der Verdopplung entgangen, z. B. Fol. 12, All. *Ostende, Allelui-a;* Fol. 21 Grad. (soll heißen „Introitus") *Dilexisti justi-ciam;* Fol. 22, Grad. *Dilexisti,* ℣. *Proptерea letici-e;* Fol. 22, Offert. *Benedix-isti;* Fol. 23, Offert. *Confortamini,* ℣. *Tunc aperientur, claud-us* etc. Wir haben also zum mindesten dreiunddreißig Stellen auf diesen wenigen Blättern."

Das ist ein Irrtum. Ich hatte mir die betreffenden Neumen aus dem Kodex genau herausgeschrieben und an die Druckerei eingesendet, mußte aber aus dem obengenannten Grunde auf den Abdruck nicht bloß der Neumen, sondern auch der zahlreichen quadratischen Choralnoten verzichten. Aus demselben Grunde muß ich auch darauf verzichten, den anderen Einwurf des H. Bewerunge mittelst der Neumenbeispiele zu widerlegen, und ersuche die interessierten Leser, die von mir zitierten Beispiele in den betr. Kodizes von Montpellier und Salzburg nachzuprüfen oder aber ihr Urteil *in suspenso* zu halten. Es tat mir leid, dem achtenswerten Professor opponieren zu müssen.

Seckau P. Coelestin Vivell, O. S. B.

Herrn Prof. Bewerunge wurde nach Redaktionsbrauch dieser Aufsatz zur eventuellen Äußerung vorgelegt; derselbe teilt uns aber mit, daß er auf eine Entgegnung verzichtet.

Die Redaktion

War der Strophicus das Zeichen für die Tonlänge? Zugleich eine Richtigstellung in Sachen Vivell—Gietmann

P. Vivell O. S. B. beschuldigt (in *Musica sacra* 1912 Nr. 2, S. 37, Anm.) den so genauen und gewissenhaften, selbst die geringsten Einwände des Gegners berücksichtigenden Musikschriftsteller P. G. Gietmann S. J. der übereilten Behauptung. P. Gietmann wird infolge schwerer Krankheit von diesem gelegentlich eines *Quilisma*-Artikels von P. Vivell (bei den Haaren herbeigezogenen) Angriff kaum Kenntnis erlangen noch darauf antworten. Man wolle deshalb mir gestatten, die Sache zu prüfen und richtig zu stellen, umsomehr als dabei, wie der Titel meines kleinen Artikels es andeutet, ein kleiner Beitrag zur Frage des ursprünglichen Vortrags des *Strophicus* herauskommt.

Der Standpunkt der Diskussion zwischen P. Vivell und P. Gietmann ist folgender: Wurde im alten gregorianischen Choral die Tonlänge durch Verdoppelung des Notenzeichens (*Di-* und *Tristropha* etc.) bezeichnet und ist die so bezeichnete Länge die wahre und wirkliche Länge in diesem alten Choral? (Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 19. Jahrgang, S. 105, 1. Sp.) Es handelt sich in der Diskussion durchaus nicht um das Faktum, daß heutzutage aus praktischen oder anderen Gründen mancherorts die Reperkussionstöne zu einem längeren Ton addiert und verschmolzen werden. Nun hatte P. Gietmann in seiner Schrift „Die Wahrheit in der gregorianischen Frage" (S. 26, Anm.) und im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" (19. Jahrgang, S. 105), wie auch anderswo, die Ansicht P. Vivells, daß die Verdoppelung des Notenzeichens das eigentliche Zeichen der Tonlänge in der gregorianischen Zeit gewesen sei, mit verschiedenen Argumenten bekämpft, unter anderen mit dem Hinweis auf die Tatsache, daß diese Ansicht bei den alten Schriftstellern nicht vertreten ist; er hatte an beiden oben angegebenen Stellen auch bemerkt, daß übrigens auch D. Pothier in seinem Werk *„Les mélodies grégoriennes"* (Ed. Desclée Nr. 380, S. 101 u. 141—142) sich im Gegensatz zu P. Vivell stelle. P. Gietmann wies auf folgende Äußerungen D. Pothiers hin:

„Le strophicus (était) une suite de sons légèrement répercutés, c'est-à-dire vibrés sur la même corde, ou se balançant à un demi-ton de distance." (Les mél. grég. S. 101.)

„Der *Strophicus* (war) eine Reihe von leicht wiederklingenden Tönen, d. h. von auf gleicher Tonhöhe schwingenden oder in der Entfernung eines Halbtones sich wiegenden Tönen."

„On objectera peut-être à ce que nous venons de dire les nombreux exemples que nous présentent les anciens livres, de notes doubles ou même triples précédant immediatement une syllabe dans le corps des mots. Bien que ces notes, appelées apostropha, distropha ou tristropha, semblent équivaloir à

„Man wird vielleicht dem Gesagten (d. h. der aufgestellten Regel, daß vor einer neuen Textsilbe desselben Wortes die Melodie keinen verlängerten Ton haben soll) die vielen in den alten Büchern vorfindlichen Doppel- und selbst Tripelnoten entgegenhalten, welche einer Silbe im Innern der Wörter unmittelbar vorausgehen. Obwohl aber diese *Apo-*

Digitized by Google

une note double ou triple, elles en diffèrent cepent dant d'une façon essentielle.

En effet, les anciens pour rendre ces formules ne se contentaient pas de prolonger purement et simplement le son, ils imprimarent à la voix un léger mouvement de vibration. Repercussam dicimus, quam Berno distropham vel tristropham vocat. (J. Cotton. Musica XXIII.) Grâce à cette ondulation légère de la voix, le strophicus avant une syllabe ne la disjoignait pas plus du corps du mot que ne le fait le podatus, ou la clivis ou le torculus, qui sont aussi des ondulations de voix, avec cette différence seulement que ces ondulations sont plus marquées dans un cas que dans l'autre; mais l'effect rythmique est analogue, pour ne pas dire identique ... Quelle que soit du reste l'interprétation que l'on donne du strophicus, il ist certain qu'il diffère de la note longue." (Les mél. grégor. p. 141—142.)

stropha, Distropha oder *Tristropha* genannten Noten einer Doppel- oder Tripelnote gleichzukommen scheinen, so sind sie doch wesentlich von ihr verschieden.

Die Alten begnügten sich nämlich, bei der Ausführung dieser Notenformeln, nicht damit, den Ton einfach zu verlängern, sie gaben der Stimme vielmehr eine leichte vibrierende Bewegung. *Repercussam dicimus, quam Berno distropham vel tristropham vocat.* (J. Cotton. *Musica* XXIII.) Vermöge dieser leichten Wellenbewegung der Stimme trennte der *Strophicus* vor einer Silbe letztere nicht mehr von dem Wortganzen als es der *Podatus* oder die *Clivis* oder der *Torculus* tut, welche auch wellige Stimmbewegungen sind mit dem alleinigen Unterschied, daß die Wellenbewegungen in einem Fall mehr als im anderen hervortreten; die rhythmische Wirkung ist aber ähnlich, um nicht zu sagen identisch ... Der *Strophicus*, mag man ihn auch sonst erklären wie man will, ist sicher etwas von der langen Note Verschiedenes." D. Pothier sagt *„note"*, nicht *„son"*; ich übersetze deshalb trotz der dem P. Gietmann seitens P. Vivells widerfahrenen Korrektur mit „Note". *Usus est tyrannus.*

— Nebenbei bemerkt, da also der *Strophicus* oft vor einer neuen Silbe in einem Worte angetroffen wird, so müssen diejenigen, welche ihn für das Zeichen der Tonlänge halten, jedenfalls die von D. Pothier erwähnte angeblich gregorianische Regel darangeben, die Regel nämlich, nach welcher keine Verlängerung vor einer neuen Silbe im Wort stattfinden darf. Mit wie wenig Berechtigung übrigens diese Regel aufgestellt wird, kann man aus den Bemerkungen und Neumenbeispielen in *Musica sacra* 1909, Nr. 11, S. 135, ersehen. —

Nach dieser kleinen Digression wollen wir auf unsern eigentlichen Gegenstand zurückkommen. Um die historische, ursprüngliche Ausführung, um die ursprüngliche Bedeutung der Notenfigur: ob Reperkussion oder, im Gegensatz dazu, ob Verschmelzung zu einer Tonlänge, darum drehte sich die Diskussion zwischen P. Vivell und P. Gietmann. Da nun P. Gietmann auf die obigen Stellen D. Pothiers hingewiesen und dieselben teilweise angeführt hatte, konnte er wahrlich für sich und seine Leser über die diesbezügliche Ansicht D. Pothiers im klaren sein und brauchte nicht weiter im Buche D. Pothiers herumzublättern und in demselben nach einer nebenbei gemachten nur auf die heutige Verlegenheitspraxis bezüglichen Bemerkung zu fahnden, eine Praxis, die gar nicht Gegenstand der Diskussion war und betreffs welcher P. Gietmann sich gern zu Konzessionen bereit erklärt; schreibt er doch sofort: „Es kommt übrigens auf das ursprüngliche Wesen der Neume an, nicht auf die etwa nach Umständen nötig werdende Vereinfachung." „Auf das ursprüngliche Wesen": hier weist P. Gietmann nochmals auf das eigentliche Diskussionsobjekt hin. Er konnte also ohne eine „übereilte Behauptung" aufzustellen, schreiben: „Mein Hinweis darauf, daß Pothier in geradem Gegensatz zu Vivell sagt, der *Strophicus* habe nichts von einer langen Note, soll durch die Behauptung (Vivells) entkräftet werden, daß beim Sologesang allerdings ein Tremolo eingelegt werde, daß aber beim Chorgesang auch nach Pothier ein einfacher Ton zu singen sei. Von dem letzten sagen aber Pothier und die Alten nichts." Indem P. Gietmann hier D. Pothier und die Alten in einem Atemzug nennt, deutet er wieder klar genug an, daß es sich um D. Pothiers Ansicht über die ursprüngliche Bedeutung der in Rede stehenden Neume handelt, und bezüglich dieser sagt D. Pothier in der Tat nicht, daß sie einfach eine Tonlänge ist. Übrigens hätte P. Gietmann auch in Abrede stellen können, daß D. Pothier an der Stelle, wo er von der heutzutage aus praktischen Rücksichten zu bewerkstelligenden Vereinfachung spricht, den Chorgesang vom Sologesang unterscheidet. Nichts davon steht im Pothierschen Text. (Siehe *„Les mél. grég."* S. 102—103.)

Daß nun D. Pothier in der letztgenannten Stelle wirklich nicht von der ursprünglichen sondern von dem heutzutage allenfalls einzuhaltenden Vortrag handelt, das wird wohl jedem aus der Anführung der betreffenden Stelle einleuchten. Nachdem D. Pothier die ursprüngliche schwierige Vortragsart erwähnt hat, schreibt er wie folgt: „Es wäre zu wünschen, daß man in den Gesang die besprochenen Verzierungen wieder einführen könnte. Ihre Unterdrückung ändert jedoch nicht das Wesen der Melodie und diese Unterdrückung ist einer mangelhaften Ausführung der Formeln vorzuziehen. Es ist besser, man verzichtet ... auf die vibrierenden Töne des *Strophicus*, ... als daß man diese feinen Schattierungen schlecht ausführt. Es genügt, beim *Strophicus* und *Oriscus* je nach der Zahl der vorfindlichen gleichstufigen Noten den Klang zu verlängern."

D. Pothier ist allerdings kein Zeuge des gregorianischen Zeitalters; seine Ansicht über die ursprüngliche Bedeutung des *Strophicus* hat deshalb, wie bei jedem andern zeitgenössischen Schriftsteller, nur den

Digitized by Google

Wert, den seine Argumente selbst haben. Welchen Beweis erbringt er? Ich habe nur einen entdeckt und den noch in ganz unentwickelter Form, nämlich im oben gebrachten lateinischen Zitat aus Cotton: *Repercussam dicimus* etc. Aber das Argument, so andeutungsweise es auch nur vorgeführt wird, ist stichhaltig: Reperkussion (*repercussam* etc.), in der Tat, bedeutet den mehrfachen Anschlag desselben Tones, also zwei oder mehrere Töne, nicht einen langen. Man mag auch hier in *Musica sacra* 1908, Nr. 9—10, S. 114—115, die Anmerkung nachlesen, wo weitere Argumente vorgeführt sind.

Ist nun D. Pothier karg in seiner Beweisführung, so erweist sich sein Ordensmitbruder D. Mocquereau um so ausführlicher und klarer. Da die soeben erwähnte Anmerkung in *Musica sacra* auf den wichtigen von D. Mocquereau zitierten Text Aurelians von Réomé nur hinweist, so lasse ich D. Mocquereau ihn hier vollständig anführen und kommentieren. D. Mocquereau schreibt in *„Le nombre mus. grég."* S. 336—337: „Aurelian von Réomé, im 9. Jahrhundert, drückt sich sehr genau aus. Betreffs der *Tristropha*, die sich am Ende des Introitus-Versikels des ersten Modus befindet, sagt er klar, daß die Gruppe mit einem dreimal wiederholten Stimmenanschlag gesungen werden soll, *„terna gratulabitur vocis percussione"* (Gerb. *Script.* I, p. 56a). Dieselbe Empfehlung, nur noch klarer, vernehmen wir gelegentlich des Introitus-Versikels des dritten Modus: *„Versus introituum: Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sagax cantor sagaciter intende, ut (sit laus Domino trino integra) duobus in locis, scilicet in decima sexta syllaba (cto) et post in quarta decima (per in „semper") trinum, ad instar manus verberantis facias celerem ictum.* (Gerb. *Script.* I, p. 57.) Der geübte Sänger wird durch diesen Text eingeladen (zum Lobe der heiligen Dreifaltigkeit) auf den Silben *„cto"* und *„per"*, über welchen je eine *Tristropha* steht, den dreimal wiederholten Anschlag auszuführen, welcher weiter oben empfohlen wurde; aber diesmal wird die besagte Reperkussion genau beschrieben: sie besteht aus einem dreimaligen raschen, leichten und kurzen Anschlag der Stimme, als ob man wiederholt einen Schlag mit der Hand tue."

So hätte denn P. Vivell die zwei Koryphäen seiner eigenen Schule gegen sich.

Allerdings kommt auch D. Mocquereau (S. 338) auf eine Vereinfachung für den heutigen Gebrauch zu sprechen. Das ändert jedoch nichts an der Sache; und er und D. Pothier handeln hierin in gewissem Sinn nicht anders als ein gewisser nicht der Solesmer Schule angehörender Musiker, den ich kenne und der, obwohl ein Verfechter der Reperkussionsthese, doch in seinen Choralrhythmisierungen aus Gründen die den gegenwärtigen Umständen entnommen sind, den *Strophicus* in Noten verschiedenen Wertes zusammengezogen hat.

Buffalo — Ludwig Bonvin S. J.

Erwiderung

P. Bonvins Beweisführung beruht auf einer irrigen Voraussetzung. Wenn er meint, ich hätte die Ziernoten für Zeichen einer einfachen Tonlänge gehalten, so verwechselt er die einfache Tonlänge der Schlußnoten mit der vibrierten Tonlänge der Ziernoten. Im Chorgesang verwischen sich zwar die zwei oder drei Wiederschläge *(repercussio)* der Vibration *(tremula)* derart, daß man nur eine einfache Tonverlängerung zu hören glaubt; daher sagt D. Pothier mit Recht, daß der Chor beim *Strophicus* sich mit einem langen Ton begnügen könne und nur bei jeder neuen Gruppe des fünf- oder siebenfachen *Strophicus* die Anfangsnote jeweils verstärken solle. Aber im Sologesang ist das Tremolo wahrnehmbar; daher findet hier eine vibrierte Tonverlängerung statt. Jedoch sind die zwei oder drei Noten des *Strophicus* nicht abzustoßen wie beim modernen *Staccato;* denn abgesehen davon, daß eine solche Künstelei der Einfachheit und Natürlichkeit des gregorianischen Gesanges zuwiderläuft, entspricht sie auch nicht der Lehre der Musiktheoretiker, welche die *repercussio* eine *tremula* nennen und damit zu verstehen geben, daß der Wiederschlag der Saiten im Gesang dem Tremolo gleichkommt.

Wie ist die tremulierte Tonlänge der Ziernoten zu erklären? Antwort: Sie scheint aus der antik-griechischen Chromatik und Enharmonik sich entwickelt zu haben, deren zwei unmittelbare Halbtöne, bezw. Viertelstöne den Zuhörern wie eine Wiederholung desselben Tones erschienen und für den Sänger schwer ausführbar waren,[1]) so daß sie in der Folgezeit auf eine und derselben Tonstufe in der Notation, auf dem Instrument und im Gesange wiederholt oder tremuliert wurden (vgl. Gregor. Rundschau, Jahrg. IV 1905 S. 149 Anm. 1; Jahrg. V 1906 S. 93; VIII 1909 S. 124). Dasselbe sagt auch D. Pothier: „Bei der Ausführung dieser Formen begnügten sich die Alten nicht mit einer einfachen und bloßen Tonverlängerung, sondern gaben der Stimme eine leichte Bebung." *En effet les anciens pour rendre ces formules ne se contentaient pas de prolonger purement et simplement le son, ils imprimaient à la voix un léger mouvement de vibration (Mélod. grég. p. 142).* Daß die *Distropha* und *Tristropha* eine kontinuierliche Tonverlängerung bedeute, lehrt auch Odo: *De qualibus etiam syllabis quandoque duae vel tres aut quatuor sola unius vocis repetitione simul positae inveniuntur ... Et quotiens huiusmodi continuationes inveniuntur, multiplicationes potius dicendae sunt syllabarum (musicarum).* (*De musica* G I. 276 s.) Daher vergleicht D. Pothier die Wirkung des zwei- und dreifachen *Strophicus* mit den zwei, bzw. drei Zeiten des *Podatus* und *Torculus* (a. a. O.).

[1]) „Für die erste nun und älteste (Fortschreitung) ist die diatonische anzusetzen, denn die menschliche Natur verfällt auf sie zuerst; als zweite die chromatische, als dritte und höchste aber die enharmonische, denn zuletzt und mit großer Anstrengung und Mühe gewöhnt sich an sie die sinnliche Wahrnehmung." (Aristoxenos Harmon. bei Meibom S. 19, bei Paul Marquard 1868 S. 27.)

Digitized by Google

Der gregorianische Gesang hat demnach nicht bloß bei den Schlüssen und bei den Ziernoten des Chores gewöhnliche, einfache Tonlängen, sondern auch *Pressus* und *Strophicus* der Solisten vibrierte Tonlängen.

Seckau P. Cölestin Vivell O. S. B.

Handelt das 15. Kapitel des Micrologus Guidonis von der mehrstimmigen Mensuralmusik?

Unter den „Kleinen Beiträgen" des Kirchenmusikalischen Jahrbuches, 21. Jahrgang, 1908, ist ein Artikel P. C. Vivells zu lesen, in welchem die Ansicht ausgesprochen wird, daß Guido von Arezzo im 15. Kapitel seines Mikrologs nicht den gregorianischen Gesang, sondern die mehrstimmige Figuralmusik im Auge hatte, und daß man deshalb dieses Kapitel für die Erforschung des Choralrhythmus nicht heranziehen kann. Daß P. Vivell sich hier im Irrtum befindet, bewies zwar bald darauf aus den mittelalterlichen Autoren und den historischen Tatsachen die Anmerkung eines Aufsatzes in *„Musica sacra"*, 1908, Nr. 9/10, S. 112—113; neuerliche Hinweise auf P. Vivells Artikel zeigen jedoch, daß diese Fußnote entweder unbemerkt geblieben oder schon wieder vergessen ist. Bei der Wichtigkeit des Gegenstandes für die Frage des dem gregorianischen Gesange eigentümlichen Rhythmus ist es unter diesen Umständen angebracht, die Richtigstellung der erwähnten Ausführungen auch im Kirchenmusikalischen Jahrbuch mitzuteilen.

P. Vivell führt einen unedierten Kommentar zum *Micrologus* bruchstückweise an; in demselben wird erklärt, daß gewisse Regeln des 15. Kapitels — wie wir es übrigens schon wußten, weil Guido es ja selbst sagt — sich auf die Gesänge beziehen, welche Guido metrische nennt. Auf diesen Ausdruck *„cantus metrici"* stützt P. Vivell seine Ansicht. Daß nun dieser Ausdruck „metrische Gesänge" die mehrstimmige Mensuralmusik des Mittelalters bedeutet, beweist P. Vivell mit keinem Wort, wenn nicht etwa seine Übersetzung von *„cantus metrici"* mit „mensurierte Gesänge" die Brücke zu einem Beweis schlagen soll. P. Vivell scheint die Sache einfach als selbstverständlich anzunehmen; das ist sie aber durchaus nicht: der Ausdruck *„metricus"* an sich hat nicht diese Bedeutung und erhält sie auch nicht etwa durch den Gebrauch der mittelalterlichen Choralautoren.

Im 15. Kapitel des *Micrologus* finden wir die mehrstimmige Mensuralmusik mit keiner Andeutung erwähnt. Desgleichen sagt der anonyme Kommentator in den von P. Vivell angeführten Stellen nirgends, die metrischen Gesänge seien eine solche Musik; gleich Aribo, dem bekannten Ausleger Guidos, bedient er sich zur Veranschaulichung der im 15. Kapitel enthaltenen Regeln im Gegenteil gerade der **Choralbeispiele**; es ist also keine Veranlassung zur Annahme vorhanden, daß Guido oder der anonyme Kommentator etwa dem Ausdruck „metrisch" die von P. Vivell gewollte Bedeutung gegeben haben.

In welchem Sinne nun Guido und die mittelalterlichen Schriftsteller gewisse Choralgesänge metrisch nannten, das können wir ihren eigenen Erklärungen entnehmen. Sie nennen sie so wegen der Ähnlichkeit *(„per similitudinem")*, die diese Gesänge in der Symmetrie ihrer Sätze und ihrem ganzen wohlgeordneten Aufbau etc. mit der metrischen Poesie *(„more metrorum")* aufweisen. Das legt Guido im 15. Kapitel schon durch die Gegenüberstellung der „metrischen" und der „gleichsam prosaischen" Gesänge nahe. Er erklärt die Sache des nähern: „Es seien also, sagt er, nach Art der Verse die Distinktionen (Sätze, Abschnitte) gleich, man wiederhole zuweilen dieselben (ohne) oder mit einer geringen Ummodelung usw. Allerdings gibt es gleichsam prosaische Gesänge, welche diese Regeln weniger befolgen, und in welchen man sich nicht besonders darum kümmert, ob stellenweise diese oder jene Satzglieder und Sätze nach Art der Prosa unterschiedslos länger oder kürzer sind. Ich spreche aber von den metrischen Gesängen, *metricos autem cantus dico*, usw."

Aus diesen Worten Guidos geht klar genug hervor, warum er eine gewisse Kategorie von Gesängen gleichsam prosaische, andere aber metrische nennt. Noch klarer sagen dieses J. Cotton und Aribo. Der erstere schreibt *(de Musica XIX, ap. Migne, 150, col. 1420): „Cantus autem hujusmodi musici accuratos vocant, quod in eorum compositione cura adhibeatur. Hos etiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiantur, ut sunt Ambrosiani.* Solche Gesänge nennen die Musiker die wohlbesorgten, weil man bei ihrer Komposition Sorgfalt anwendet. Man nennt dieselben auch der Ähnlichkeit halber die metrischen, weil sie nach Art der metrischen Poesie nach bestimmten Gesetzen abgemessen, abgegrenzt sind, wie die Ambrosianischen Gesänge."

Und Aribo (cf. Migne, 150, col. 1342) Guidos Worte: „nach Art der Verse seien die Sätze gleich" erklärend, sagt: „So ist es der Fall in den wohlbesorgten Gesängen, die wir metrische nennen können, wie z. B. die Antiphon: *Non vos relinquam orphanos* etc. Es ist dies gleichsam die rhetorische Figur, die man Compar nennt, und die darin besteht, daß man Sätze bildet mit einer ungefähr gleichen Anzahl von Silben. *Item ‚ut more versuum distinctiones aequales sint', sicut in bene procuratis cantibus invenimus, quos metricos dicere possumus, ut: Non vos relinquam orphanos etc. Talis consideratio similis est rhetorico colori, qui Compar dicitur, qui constat fere ex dari numero syllabarum."*

In diesen mittelalterlichen Zeugnissen wird uns so klar als nur möglich der Grund angegeben, warum eine gewisse Gesangsgattung metrisch genannt wird; es geschieht, weil ihre Sätze und Satzglieder eine symmetrische Ausdehnung und überhaupt Formen besitzen, die sie mit der altklassischen metrischen

Digitized by Google

Poesie vergleichen lassen. Das ist also der Sinn, in dem Guido den Ausdruck „*cantus metrici*" in seinem Mikrolog gebraucht.

Ich wollte die Sache innerlich begründen; es wäre aber gar nicht notwendig gewesen; denn die ganze Annahme P. Vivells ist schon in ihrer Voraussetzung hinfällig. P. Vivell vergißt nämlich, daß die rhythmische Mehrstimmigkeit, die mehrstimmige sogenannte Mensuralmusik des Mittelalters zur Zeit Guidos noch gar nicht existierte; sie trat erst ungefähr hundert Jahre später auf. Guido, der kein Prophet war, konnte also diese Kompositionsweise gar nicht im Sinne gehabt haben; er kannte in der Tat, wie der *Micrologus* im 18. und 19. Kapitel es bezeugt, nur das *Organum*, d. h. jene rudimentäre diaphonische Musik, die keine rhythmischen Verhältnisse beobachtete. Auch noch Aribo und Cotton, Ende desselben 11. Jahrhunderts, kannten nur die Diaphonie oder das *Organum*.

Buffalo N.-Y., Kanisius-Kolleg — Ludwig Bonvin, S. J.

Erwiderung

In diesem Artikel hat P. Bonvin nachgewiesen, daß Guido von Arezzo im XV. Kapitel seines *Micrologus* von den quasi-metrischen Gesängen handelt. Er stimmt darin vollkommen mit mir überein; denn auch in meinem Artikel (Jahrgang XXI) wurden nicht bloß „ganz-metrische", sondern auch „halb-metrische" Gesänge genannt. Leider geht aber P. Bonvin zu weit, wenn er behauptet, daß rein-metrische Gesänge daselbst gar nicht erwähnt seien. Redet ja doch Guido auch vom „Singen metrischer Texte" *(cum ipsa metra canimus)* d. h. von regelmäßigen Versfüßen (der Hymnen), welche rhythmisch (nicht mensuriert) gesungen wurden. Wenn ich am Schlusse sagte, daß das XV. Kapitel „vom mensurierten Rhythmus" handle, so meinte ich damit den regelmäßigeren Rhythmus der *cantus accurati*, welche Guido „metrisch" nannte im Gegensatz zum freien Rhythmus der gregorianischen Gesänge *(cantus usuales, cantus noti)*. Übrigens müssen die Anfänge der Mensuralmusik schon in das XI. Jahrhundert zurückreichen, denn sie hat sich, wie alle geschichtlichen Hauptereignisse, nur allmählich entwickelt bis zu Francos (s. 12—13) Zeiten — *paulatim crescebat ad mensuram usque ad tempus Franconis (Couss. Scr. III 363)*.

Warum hat aber Guido im XV. Kapitel den freien Rhythmus der gregorianischen Gesänge unberücksichtigt gelassen? Antwort: Weil er daselbst eine Anleitung zum Komponieren neuer Gesänge geben wollte. Da im XI. Jahrhundert der Zug zur Regelmäßigkeit in Melodie und Rhythmus mächtig zunahm, mußte Guido die regelmäßigeren Formen bevorzugen. Er behandelte daher im ersten Teile die melodische Satzgliederung der *cantus accurati*, im zweiten Teile *(Summopere)* die Rhythmopoeie, d. i. die Notenzahl-Verhältnisse der Tonfiguren *(neumae)*, im dritten Teile *(Oportet ergo)* die Melopoeie, d. i. die tonischen Verhältnisse derselben oder die Variationen; und nachdem er vom Formschönen gehandelt, bespricht er im vierten Teil *(Item ut rerum eventus)* den Gefühlsausdruck *(ethos)*, d. i. den Ideengehalt, wodurch eine Melodie den ästhetischen Vollwert erhält.[1])

Da Guido zur Erklärung seiner Kompositionslehre keine Gesangsbeispiele angeführt hat, so haben seine Kommentatoren diesen Mangel ergänzt durch allgemein bekannte Gesänge des alten Antiphonars, welches ja auch reich ist an regelmäßigen Formen. Daraus darf man aber nicht den Schluß ziehen, daß das XV. Kapitel vom „Mensuralrhythmus des Choralgesanges" handle; hat es ja doch neue Kompositionen zum Gegenstand: *De commoda componenda modulatione*, wie auch das 18. und 19. Kapitel eine Anleitung zum Harmonisieren derselben gibt und alte Gesänge z. B. *Veni ad docendum nos* (A. *O sapientia*) zu diesem Zwecke umändert und vereinfacht. (Gerb. *Scr.* II 23a; vgl. Gregor. Rundschau 1911, S. 17ff.)

Daß „Guido nur das *Organum* kannte, d. h. jene rudimentäre diaphonische Musik, die keine rhythmischen Verhältnisse beobachtete", wäre erst zu beweisen. Auf Grund der Studien des Westphal und Gevaert muß die Mehrstimmigkeit in eine viel ältere Zeit zurückverlegt werden, und Riemann glaubt, daß Hucbald „die Theorie des *Organum* immer mehr in einen Schematismus gepreßt hat, welcher dieser primitiven Mehrstimmigkeit ursprünglich fremd war". (Musiklexikon „Hucbald".) Übrigens sind sogar in Hucbalds Schrift *De organo* und in dem betreffenden Notenbeispiel gerade beim sog. Orgelpunkt und an den Kadenzen „rhythmische Verhältnisse" in der *virgula jacens* nachweisbar (Couss. II 77). Zudem wurde noch im XIV. und XV. Jahrhundert der langsame Organalgesang als ehrwürdiges Vermächtnis vergangener Zeiten neben der mensurierten Figuralmusik gepflegt und in Traktaten beschrieben (Couss. I 426).

Zum Schlusse muß noch konstatiert werden, daß P. Bonvin das XV. Kapitel des *Micrologus* nicht mehr zum mensurierten Gesang in Beziehung bringt, was seiner Wahrheitsliebe alle Ehre macht.

Seckau — P. Cölestin Vivell O. S. B.

[1]) Leider ist diese Disposition bisweilen durch Einstreuungen unterbrochen.

Die Redaktion hat nun beide Parteien reichlich zu Worte kommen lassen und erklärt hiemit Schluß der Debatte.

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Orgeldienst und Volksschullehrer[1])

Was wir wollen

Die gesamte im Kirchenamt tätige Lehrerschaft beider Konfessionen hegt nur einen Wunsch, der überall zutage tritt: Sie will die Abtrennung des gesamten Kirchendienstes vom Schuldienste und bezüglich des Musikdienstes in der Kirche eine würdige Vertragsform und eine zeitgemäße Besoldung.

a) Die Trennung des gesamten Kirchendienstes vom Schuldienste.

Bisher ist meist der gesamte Kirchendienst und somit auch der Organistendienst organisch mit dem Schuldienste verbunden. Wir haben aber bereits (in dem Abschnitt über Mesnerdienst) nachgewiesen, daß diese Verbindung seinerzeit lediglich aus finanziellen Gründen angeordnet und vollzogen wurde. Das gilt auch speziell für die Vereinigung von Chor- und Schuldienst und wird in der Allerhöchsten Verordnung vom 30. Dez. 1810 Ziffer 2 deutlich ausgesprochen:

> „Die Bestimmungen wegen Vereinigung dieser Dienste erstrecken sich nicht bloß auf die Mesnerdienste, sondern auch auf die Stellen der Organisten, Chorregenten und der übrigen Chormusiker, wenn die Schullehrer zur Versehung derselben die erforderliche Geschicklichkeit besitzen." (Döllinger, Bd. VIII S. 842.)

Die Gründe, die ehedem für eine Vereinigung dieser Dienste mit dem Schuldienste sprachen, sind heute hinfällig geworden. Auch kann die Kirche nicht mehr wie früher zur Aufbringung des Schulbedarfes beigezogen werden. Dennoch hat unser Schulwesen einen enormen Aufschwung genommen. Wir haben zurzeit über 10000 Schulstellen in Bayern, die nichts mit Kirchendienst zu tun haben und infolgedessen, ohne jeden Bezug von kirchlichen Kassen, aus Gemeinde- und Staatsmitteln dotiert sind. Die Inhaber derselben verfügen über ihren freien Sonntag, genießen ihre Ferien, sind weit weniger Unannehmlichkeiten ausgesetzt und beziehen vielfach ebensoviel Gehalt als die mit Kirchendienst belasteten Lehrer. Ja sie haben noch den großen Vorteil, daß ihr Gehalt wenigtens regelmäßig einkommt und zur Verfügung steht, wenn er auch nur die dringendsten Bedürfnisse deckt. Wesentlich anders liegt die Sache bei den 5000 Schulstellen, die die Verbindung mit dem Kirchendienst bis in unsere Zeit beibehalten haben, obwohl diese Verbindung heute jeder inneren Berechtigung entbehrt. Die betreffenden Lehrer haben zunächst in der Schule ganz die gleiche Arbeit zu leisten, wie ihre vom Kirchendienst freien Kollegen; ja oft noch mehr, da auf dem Lande meist sämtliche Jahrgänge zu schwerfälligen Schulkörpern vereinigt sind. Sie haben sodann — mit geringen Ausnahmen — den ganzen Kirchendienst zu versehen und beziehen dafür heute noch die geringen Besoldungssätze aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Wo aber diese Besoldung den Betrag von 200 ℳ übersteigt, wird der Überschuß am Schuleinkommen gekürzt und der Lehrer somit gezwungen, diese Gehaltsteile doppelt zu verdienen. Dazu kommt noch, daß dieses Einkommen für den Lehrer meist nicht parat

[1]) Fortsetzung (10. Abschnitt) aus der „Denkschrift über die Dienst- und Besoldungsverhältnisse der Kantoren, Organisten und Chorregenten in Bayern und in sämtlichen deutschen Bundesstaaten. Im Auftrage der Vereinigung bayerischer Landorganisten bearbeitet von Georg Ries. Ansbach, Verlag von Michael Prögel. 1912."

Digitized by Google

ist und darum auch nicht regelmäßig abgehoben werden kann. Die Kirchenstiftungen haben häufig kein Geld. Sie bezahlen dann mit ½—1jähriger Verspätung und der Lehrer muß sich in diese Mißwirtschaft fügen, wenn er es nicht mit der ganzen Gemeinde verderben will. Das Einsammeln der zahlreichen Naturalbezüge macht unendliche Mühe und Schererei; auch sind sie selten rasch in bare Münze umzusetzen, wenn es nicht mit Schaden geschehen soll. Der bis jetzt in den Gehalt eingerechnete Ertrag der Kasualfälle ist ein Wechsel auf die Zukunft, der eigentlich in der Gegenwart nicht diskontiert werden kann. Stirbt oder heiratet niemand, so ist kein Verdienst gegeben. Auch werden die Ansätze von den tatsächlichen Einnahmen vielfach nicht erreicht, wenn sie auch in einzelnen Fällen etwas höher notieren.

Aus all diesen Gründen erscheint unsere erste prinzipielle Forderung: „Trennung des gesamten Kirchendienstes vom Schuldienste" vollauf berechtigt. Es ist also nicht Laune und Willkür, wenn solche Gedanken mit Macht unter der Lehrerschaft hervortreten, nicht das Schielen über die Grenze, das zum Erstreben neuer und verlockender Ziele ermuntert. Nein, es ist das Besinnen auf uns selbst, das Drängen der Zeit und die Not des Lebens. Der Trennungsgedanke wurde aus dem wirtschaftlichen und staatsbürgerlichen Leben herausgeboren und ist durch den allgemeinen Fortschritt gerechtfertigt. Das Jahrhundert des Kindes fordert einen freien Lehrer.

Durch die Trennung des Kirchendienstes vom Schuldienste würde mit einem Schlage ein besseres Verhältnis zwischen dem Geistlichen und dem Lehrer, als den beiden wichtigsten Kulturfaktoren des Dorfes, geschaffen. Die Ursache endloser Reibereien und Zwistigkeiten würde verschwinden, das Abhängigkeitsverhältnis wäre gelöst, ein freundliches Zusammengehen in der Bildungsarbeit und in der Bekämpfung der zunehmenden Verrohung und Entsittlichung der Jugend in den Bereich der Möglichkeit gerückt. Der Geistliche würde den Lehrer als ebenbürtigen Mitarbeiter schätzen und achten und auch einen dementsprechenden Verkehr mit ihm pflegen. Wo dies bisher schon geschah, haben Geistliche und Lehrer in treuer Zusammenarbeit ganzen Generationen ihren Stempel aufgedrückt und in religiöser, wissenschaftlicher und künstlerischer Hinsicht Großes geleistet. Hierzu möge durch die gewünschte Trennung des Schul- und Kirchendienstes allenthalben der Weg gebahnt werden.

Unsere Stellung zum Mesnerdienst haben wir in einem besonderen Kapitel klargelegt. Es erübrigt nur noch, über die Möglichkeit der Chordienstabtrennung zu sprechen und etwaige Folgen derselben zu beleuchten.

Die Lösung der nun seit 100 Jahren bestehenden organischen Verbindung von Chor- und Schuldienst bietet keinerlei Schwierigkeiten; sie ist vielmehr ebenso leicht möglich wie die Abtrennung der Mesnerei, und könnte durch entsprechende Verwaltungsmaßnahmen der Schulbehörde verwirklicht werden. In den Motiven zum VGHE. vom 11. März 1887 — XI. 67 wird hierzu ausgeführt:

„Die Verbindung bestimmter kirchlicher Nebendienste und speziell des Organistenstandes mit der oder einer Schulstelle des Ortes beruht nicht auf einer allgemeinen ausnahmslosen Anordnung, sie ist nicht selbstverständlich und unlöslich; eine solche Vereinigung, wenn auch auf dem platten Lande als Regel geltend, ist vielmehr in der organisatorischen Zuständigkeit der Schulaufsichsbehörden gelegen und von deren Ermessen abhängig."

In Baden wurde die Trennung vollzogen, ohne daß sich irgendwelche Mißstände ergeben hätten. In Hessen ist die Staatsregierung sehr geneigt, den diesbezüglichen Wünschen der Lehrer und eines Großteils der Geistlichen zu willfahren, so daß schon bei der demnächst erfolgenden Revision des Volksschulgesetzes die Verpflichtung der Lehrer zur Übernahme des Organistendienstes aufgehoben werden wird.

Auch in Bayern ist das System bereits durchbrochen. Bei verschiedenen Organistenstellen besteht nämlich überhaupt keine organische Verbindung mit dem Schuldienste und dennoch wird die Orgel von den betreffenden Lehrern seit vielen Jahren freiwillig und teilweise sogar ohne jedes Honorar gespielt. Auch bei den neuerdings errichteten Organisten-

Digitized by Google

stellen wird keine organische Vereinigung mit einer Schulstelle herbeigeführt; der Dienst aber ist dennoch in den weitaus meisten Fällen in die Hände der Lehrer gelegt. Endlich ist an verschiedenen Stellen die Trennung des Orgeldienstes vom Schuldienste vollzogen worden. Ich nenne nur Metten in Niederbayern, das den gesamten Kirchendienst nun von den Schulstellen getrennt hat. Das Kloster übernahm den Mesnerdienst, und der Chordienst wurde einem Musiklehrer vom Gymnasium übertragen. Die Regierung hat zu dieser Trennung ihre Einwilligung erteilt, was beweist, daß bei gutem Willen und den vorhandenen Mitteln, die in diesem Falle aus dem reichen Kloster kamen, der Kirchendienst und damit auch der Organistendienst ganz gut vom Schuldienst getrennt werden kann.

Die Abtrennung des Organistendienstes bringt die Kirche in keine Notlage.

Als im Jahre 1905 der Bezirkslehrerverein Lichtenfels den Antrag auf Trennung des gesamten Kirchendienstes vom Schuldienste stellte und die Vertreterversammlung des Bayer. Volksschullehrervereins zu Bayreuth diesen Antrag zum Beschluß erhob, wurde vielfach die Befürchtung laut, daß nunmehr die Lehrer den Organistendienst nicht mehr ausüben wollen und die Kirche bei Erfüllung der Lehrerwünsche plötzlich keine Organisten mehr habe. Diese Befürchtungen sind grundlos. Der Bayer. Lehrerverein hat seinem Beschluß ausdrücklich beigefügt: Die freiwillige Übernahme des Organistendienstes ist den Mitgliedern gestattet. Und die Organistenvereinigung, der von 5000 orgelspielenden Lehrern Bayerns zurzeit etwa 4000 angehören, hat in allen ihren Eingaben stets bekundet, daß die Lehrer den Chordienst auch nach der Trennung vom Schuldienst gerne übernehmen, wobei sie natürlich voraussetzen, daß die Besoldungsverhältnisse die unaufschiebbare Regelung erfahren.

Es ist zwar nicht ausgeschlossen, daß einzelne Lehrer dann infolge schlimmer Erfahrungen oder auch, weil sie musikalisch weniger gut veranlagt sind, und der Freude zur Musik ermangeln, den Chordienst überhaupt ablehnen und auch bei besserer Besoldung nicht mehr übernehmen wollen. Niemand wird ihnen das verargen. Sie werden durch die Befreiung eine Wohltat genießen und die Kirche wird keinen Schaden haben. Erzwungene und freudlos ausgeführte Arbeit hat überhaupt nie den wünschenswerten Erfolg. Es gibt aber auch für diese wenigen, die ganz von jedem kirchlichen Dienst befreit sein wollen, reichlichen Ersatz. Denn unsere Lehrer sind mit inneren Banden an Religion und Kirche gebunden, trotz aller gegenteiligen Behauptungen. Wäre das nicht der Fall, so wären auch die mißlichen Dienst- und Besoldungsverhältnisse der Organisten und Chorregenten nicht bis zum heutigen Tage möglich gewesen. Reine Verwaltungs- und Disziplinarmaßregeln hätten für sich allein niemals eine solch konservierende Wirkung ausüben können.

Es ist der vielfach ausgesprochene Wunsch der Kirche, in dem Lehrer einen treuen Helfer und Mitarbeiter auf dem Gebiete der religiösen Erziehung und Unterweisung zu bekommen und gemeinsam mit ihm der idealen Sache zu dienen. Dieser Wunsch ist vielfach heute schon erfüllt. Das gewiß erstrebenswerte Ziel wird aber allenthalben erreicht werden, wenn die Kirche den Lehrern bezüglich ihrer berechtigten Forderungen im musikalischen Kirchenamte keine Enttäuschung bereitet.

b) Die Stellung des Lehrers im kirchenmusikalischen Amte

Im Zusammenhange mit der Trennung von Schul- und Kirchendienst erstreben die Lehrer, daß ihre Stellung im kirchenmusikalischen Amte neuzeitlich geregelt werde. Sie sind bereit, in ein würdiges Vertragsverhältnis einzutreten, d. h. ein freies Übereinkommen mit der Kirchengemeinde zu treffen, auf Grund dessen sie beim Stellenantritt den Musikdienst in der Kirche übernehmen.

Die Volksschullehrer haben in der Mehrzahl die zu diesem Amte nötige Vorbildung und Befähigung. Ja es finden sich in ihren Reihen musikalische Kräfte ersten Ranges, die niemals für die Kirchenmusik verloren gehen sollten. Wenn sie auch mit Recht wünschen, daß der Musikunterricht in den Lehrerbildungsanstalten eine gewisse Ein-

Digitized by Google

schränkung erfahre, so wollen sie doch nicht, daß musikbegabte Schüler des Unterrichts im Orgelspiel etc. verlustig gehen. Diese sollen vielmehr, wie bisher, in allen Lehrerbildungsanstalten Gelegenheit haben, sich auf das kirchenmusikalische Amt vorzubereiten und durch eine Verbesserung des Unterrichts einen höheren Grad der Ausbildung erreichen, als dies bis heute möglich ist. Nur diejenigen, die für Musik nicht besonders veranlagt sind, und trotz der aufzuwendenden namhaften Zeit und Mühe voraussichtlich doch nur Stümper bleiben, seien vom Unterricht in Klavier, Orgel und Harmonielehre befreit. Das dürfte immerhin ein Drittel der Besuchsziffer unserer Bildungsanstalten ausmachen. Da aber in Bayern nur ein Drittel aller Lehrer für den Kirchenmusikdienst benötigt ist, so würde durch diese Regelung immer noch ein 100prozentiger Überschuß an orgelkundigen Kräften geschaffen und damit jeglicher Verlegenheit vorgebeugt.

Wenn auf ein freies Vertragsverhältnis gegründet, stehen wir nicht an, den Chor- und Organistendienst im kirchlichen Interesse als eine würdige Nebenbeschäftigung des Lehrers zu erachten. Seine religiöse, wissenschaftliche und pädagogisch-methodische Ausbildung kommt ihm hiebei besonders zu statten; er vermag einen tiefgehenden Einfluß auf das musikalische Leben in den Gemeinden auszuüben und an der musikalischen Erziehung des Volkes mitzuarbeiten. Er bietet „die Kunst dem Volke", und löst dadurch eine Aufgabe der Ästhetik, die von den Gebildeten aller Stände in den letzten Jahrzehnten als hochbedeutsam erkannt wurde. Gleichzeitig aber trägt er zur sozialen Hebung des Lehrerstandes bei. Darum werden musikalisch begabte Lehrer den Chor- und Organistendienst auch fernerhin gerne übernehmen.

Eine Kollission mit dem Hauptberuf ist verhältnismäßig selten gegeben. Die meiste Arbeit entfällt auf die Sonn- und Feiertage, und auch die Wochengottesdienste liegen vielfach außer der Schulzeit. Wo jedoch Störungen des Unterrichts vorkommen, ist der Lehrer heute schon verpflichtet, die ausgefallenen Stunden nachzuhalten. Es gibt jedoch auch Stellen, z. B. in Städten, wo der Organisten- und Chorregentendienst den Lehrer allzusehr in Anspruch nimmt. Hier ist die Aufstellung von Berufsorganisten zu empfehlen. Im allgemeinen jedoch können diese Dienste auf dem Lande ohne Beeinträchtigung seines Hauptberufes vom Lehrer ausgeübt werden.

Es ist auch mit Sicherheit anzunehmen, daß sich künftig auf solche Schulstellen, bei denen die funktionelle Verbindung mit dem Organisten- oder Kantorenamt besteht oder bestand, gewiß nur solche Lehrer melden, die die nötigen musikalischen Fähigkeiten und Fertigkeiten besitzen und das kirchliche Nebenamt zu übernehmen gewillt sind. Es dürfte auch, besonders an Orten mit einer einzigen Schule, wo also die Gemeinde bezüglich des Orgelspiels ausschließlich auf den Lehrer angewiesen ist, solchen Bewerbern ein Vorzug eingeräumt werden. Da sich die bayerischen Schul- und Kirchenbehörden dahin aussprachen, daß das Recht der Kirchenamts-Stellenbesetzung künftig den Kirchengemeinden vorbehalten bleibe, so wird dem neuen Lehrer einer Schulstelle das Organistenamt von der betreffenden Kirchenverwaltung in der Weise zu übertragen sein, daß er einfach in den Vertrag seines Vorfahrers eintritt. Irgendwelche Schwierigkeiten sind hierbei nicht zu befürchten, sofern die Verhältnisse von Anfang an eine gründliche und zeitgemäße Regelung erfahren. Für den Fall, daß eine Einigung zwischen den gleichberechtigten Vertragsteilen nicht zustande käme, könnte die Vermittlung einer konfessionellen Kommission, die für Katholiken und Protestanten je aus Vertretern der Kirchen- und Verwaltungsbehörden, sowie aus Geistlichen und Lehrern zu bilden wäre, angerufen werden. Bliebe auch ein solcher Vermittlungsversuch erfolglos, so könnte die Kirchengemeinde das Organistenamt einem andern Lehrer des Ortes oder auch einem Laien übertragen. Die beiden vertragschließenden Parteien wären, wie bereits erwähnt, als gleichberechtigt anzusehen. Darum müßte sowohl der Kirchenverwaltung als auch dem Organisten das Recht der Kündigung zugestanden werden. Die Kündigungsfrist wäre auf sechs Monate zu bemessen.

So denken wir uns ein würdiges Dienstverhältnis des Organisten. Es muß im einzelnen natürlich noch weiter ausgebaut werden. Aber seine großen Vorteile sind unverkennbar. Es würde vor allem das Organistenamt als selbständiges Amt

Digitized by Google

charakterisieren und ihm wieder zu dem Ansehen verhelfen, das es durch die veralteten Zustände vielfach verloren hat.

c) Die Regelung des Besoldungswesens

Eine derartige Neuordnung der Dienstverhältnisse für Organisten und Chorregenten ist nur möglich, wenn eine grundlegende Umgestaltung des Besoldungswesens mit ihr Hand in Hand geht. Diese Reform ist, wie weiter unten dargelegt und allenthalben anerkannt wird, nicht mehr aufzuschieben, wenn nicht das weite Gebiet der Kirchenmusik ernstlich Schaden leiden soll. Die im Kirchenamt tätigen Lehrer geben sich der sicheren Erwartung hin, daß die Kirchenbehörden das allerdings schwierige Werk in der allernächsten Zeit in Angriff nehmen und so rasch als möglich zur Durchführung bringen. Ihre diesbezüglichen Wünsche erlauben sie sich in nachstehender Weise zu formulieren:

1. Es wolle für den „stehenden Dienst" einer Kantor- und Organisten- oder Chorregentenstelle, d. h. für die im Kreislaufe des Jahres regelmäßig wiederkehrenden Gottesdienste, die in einer Liste genau zusammenzustellen wären, eine der Wichtigkeit des Amtes, dem erforderlichen Zeitaufwande und den heutigen Zeitverhältnissen entsprechende fixe Barsumme aus der Kirchenkassa bezahlt werden. Diese Entschädigung betrage:
   a) Für Filialstellen bis zu 26 Sonntagsgottesdiensten mindestens 200 ℳ;
   b) Für solche bis zu 52 Sonntagsgottesdiensten mindestens 300 ℳ;
   c) Für Stellen mit je zweimaligem Gottesdienst an 52 Sonntagen mindestens 400 ℳ;
   d) Für solche mit höheren Anforderungen mindestens 500 ℳ.
2. Die Kasualgebühren, die stets ganz zufällige Ergebnisse sind und immer durch besondere Arbeit verdient werden müssen, sollen auch gesondert, den Zeit- und Teuerungsverhältnissen entsprechend, bezahlt und in die fixen Gehaltssätze nicht eingerechnet werden.
3. Auch die nach den jetzigen Verhältnissen festzusetzenden Honorare für neuerdings, d. h. nach der Gehaltsregelung gestiftete und für bestellte Gottesdienste sollen bei der Bemessung des Fixums außer acht bleiben.
4. Bei Neueinführungen ist stets mit dem Organisten etc. eine Vereinbarung zu treffen und für seine außerordentliche Bemühung ein entsprechendes Honorar auszuwerfen.
5. Die Heranbildung und Leitung eines Kirchenchores ist, wo es sich nicht ausdrücklich um eine besoldete Chorregentenstelle handelt, den Kantoren und Organisten freigestellt. Wird sie aber betätigt, so wolle der Pflichtenkreis und das Maß der zu fordernden Leistungen genau bestimmt und dem Chordirigenten eine besondere Entschädigung von 100—200 ℳ gewährt werden.

Diese unter Nr. 1—5 erbetenen Gehaltssätze gründen die Lehrerorganisten auf folgende Erwägungen:

Zu 1. Die ganze bisherige Besoldung des kirchenmusikalischen Amtes ist völlig unzeitgemäß. Ihre Festsetzung stammt aus vergangenen Jahrhunderten, deren sonstige Verhältnisse durch die heutige Zeit in jeder Weise überholt sind. Man beachte nur unsere Tabelle, in der wir nach der historischen Arbeit von Pröll-Nürnberg die früheren und heutigen Bezüge einer Anzahl mittelfränkischer Organistenposten einander gegenüberstellen.[1]) An manchen Orten hat sich tatsächlich in 200 Jahren wenig oder nichts geändert. Die geringen Beträge lassen alle schon an ihrer äußeren Form noch die Guldensätze erkennen, mit denen man vor langer Zeit den in der Umkost herumgehenden Dorflehrer entlohnte, sofern sein Handwerk, das er neben Schul- und Kirchendienst zu treiben gezwungen war, zur Fristung seines kümmerlichen Daseins nicht ausreichte. Nur infolge des konservierenden Fassionssystems konnten sich diese längst überlebten Zustände bis in unsere Zeit erhalten. Einmal aber muß mit ihnen gebrochen werden. Und diese Notwendigkeit ist jetzt gegeben. Nach unseren auf Grund genauester Erhebungen bearbeiteten

[1]) S. 119 des Buches.

Digitized by Google

Statistik bezahlen von 3257 Organisten- und Chordienststellen in Bayern für die vom Stelleninhaber alljährlich regelmäßig zu leistende Arbeit 346 Stellen nichts, 296 Stellen 1—10 ℳ, 506 Stellen 10—25 ℳ, 678 Stellen 25—50 ℳ, 439 Stellen 50—75 ℳ, 329 Stellen 75—100 ℳ, 168 Stellen 100—125 ℳ, 140 Stellen 125—150 ℳ, 83 Stellen 150—175 ℳ, 80 Stellen 175—200 ℳ, 70 Stellen 200—250 ℳ, 39 Stellen 250—300 ℳ, 47 Stellen 300—400 ℳ, 17 Stellen 400—500 ℳ, 12 Stellen 500—600 ℳ, 2 Stellen 600—700 ℳ, 4 Stellen 700—800 ℳ, 1 Stelle 800—1000 ℳ.

Das ist ein ganz überwältigendes Bild des Jammers und der Not, an dem auch die während der Drucklegung noch eingelaufenen zirka 200 Fragebogen nichts zu bessern vermögen. Unter 3257 Kirchenmusikern erhalten also 346 nichts, 1148 bis zu 25 ℳ, 2594 bis zu 100 ℳ, 3065 bis zu 200 ℳ Jahresgehalt, und nur 192 verdienen mehr, bekommen aber auch nur 200 ℳ, da ihnen der Überschuß nach Art. 7 Abs. 2 des Schulbedarfsgesetzes in den Lehrergehalt eingerechnet ist. Diese Zahlen sprechen. Wir haben aber noch eine Anzahl „Bilder aus der Praxis" eingestellt,[1]) die meist mit den Worten der Stelleninhaber die für diese geringen Bezüge zu leistende Arbeit schildern und die trostlose Lage der Lehrerorganisten und Chorregenten beider Konfessionen ohne weiteres erkennen lassen. Zahlreiche Kollegen haben sich die Mühe gemacht, die alljährlich für den musikalischen Dienst der Kirche benötigte Zeit zusammenzustellen und den auf die Stunde entfallenden Lohnsatz zu berechnen. Die Ergebnisse sind ebenfalls wahrhaft traurig und kommen oft nicht dem Verdienste eines gewöhnlichen Arbeiters nahe. Zuweilen würde nicht einmal der Bälgetreter seine Arbeit dafür leisten. Ja, die Beträge sind vielfach so gering, daß sie überhaupt nicht als eine Lohnzahlung angesehen werden können. Bedenkt man nun, daß wir von Jahr zu Jahr rasche und anhaltende Steigerungen der Lebensmittel zu überwinden haben, daß jedes andere Amt seinen Mann nährt, jede andere Arbeit eine weit höhere Entlohnung findet, so begreift man die geringe Sympathie, die das Kirchenamt unter den Lehrern genießt. Aber der Chor- und Organistendienst kann m. E. überhaupt nicht nach Stunden berechnet und bezahlt werden. Wer wollte sie auch rechnerisch zusammenstellen, die Stunden der Vorbereitung auf den sonntäglichen Dienst, die der Übung für Chor und Orgel, für das Studium einschlägiger Werke, für das Ausschreiben von Stimmen u. a. m.? Die im Kirchenamt tätigen Lehrer stellen eben ihre neben dem Schulamte verbleibende freie Zeit und Kraft in den Dienst der Kirche und sind infolgedessen das ganze Jahr hindurch gebunden, so daß ihnen bisher sogar die Zeit des Erholungsurlaubes mangelt. Ihre Arbeit füllt sämtliche Sonn- und Feiertage des Jahres aus. Ja sie bringen noch pekuniäre Opfer, lesen Fachblätter, kaufen Musikalien, da es die Kirchenkassen meist nicht tun, bezahlen Kalkanten und Sänger und üben die Gesänge mit zwei oder drei Familienglieder ein, wenn andere Sänger nicht verfügbar sind.

Dazu kommt noch, daß die Anforderungen an die Leistungen der Organisten und Chorregenten heutzutage weit höher sind, als in früherer Zeit und sich immer noch in einer langsamen, aber stetigen Steigerung befinden. So wurden in beiden Konfessionen zahlreiche neue Gottesdienste eingerichtet, wie Andachten verschiedenster Art, Abend- und Schulgottesdienste, liturgische Gottesdienste u. v. a., auch Kirchen- und Schülerchöre gegründet und dadurch Haupt- und Nebengottesdienste reich und lebendig ausgestattet. Und weitere Neueinführungen stehen in Aussicht: bei der katholischen Kirche die Pflege des Volksgesanges, bei der protestantischen die Einübung der schönen alten, bisher aber unverwendet gebliebenen Choräle. Das kirchliche Leben entwickelt sich eben voller und reicher denn je und kann der Musik nimmermehr entbehren.

Und dennoch genießt der Organist und Chorleiter zurzeit noch eine Besoldung, die als völlig unzeitgemäß und unzureichend erachtet werden muß. Als unzeitgemäß nämlich, weil die Festsetzung ihrer Beträge vor mehr als einem Jahrhundert erfolgte, da der Geldwert ein ganz anderer war als heute, und als unzureichend, weil sie, wie aus diesen Darlegungen hervorgeht, mit der zu leistenden Arbeit in schärfster Weise kontrastiert.

Merkwürdigerweise waren viele dieser Besoldungssätze, wie wir aus der vorangestellten Pröllschen Arbeit ersehen, schon vor hundertfünfzig bis zweihundert Jahren ungenügend, so daß zahllose Streitigkeiten zwischen Organisten und Kirchengemeinde entstanden und oft der „Heilige", ja selbst der Staat zur Zuschußleistung herangezogen werden mußte. Nun hatte aber das Geld damals eine wohl zehnfach höhere Kaufkraft als heute. Durch die rapid fortschreitende Geldentwertung wurden jene alten Sätze zu gänzlich unscheinbaren Bezügen herabgedrückt, die weder der Würde des Amtes noch der erforderlichen Zeit und Mühe entsprechen.

Als gänzlich unzeitgemäß bezeichnen wir auch die immer noch häufig vorkommenden Naturalbesoldungsteile, wie Korn-, Flachs-, Eier- und auch Geldsammlungen von Haus zu Haus, die für Geber und Nehmer gleich beschämend sind und viele Streitigkeiten verursachen, wie überhaupt ihre Einbringung mit den unangenehmsten Scherereien verbunden ist.

Unzeitgemäß ist endlich auch das ganze Fassionssystem, weil es die gesamten Dienst- und Besoldungsverhältnisse gleichsam in spanische Stiefeln schnürt und jegliche Entwicklung direkt erschwert oder gar

[1]) Seite 92 ff.

Digitized by Google

verhindert. Es könnte ohne jede Schädigung für Kirche, Schule und Lehrer fallen und niemand würde ihm eine Träne nachweinen. Ja, es wäre ein gesegneter Federstrich, der diese längst veraltete Einrichtung beseitigen und die Kirche veranlassen würde, ihre äußeren Verhältnisse praktisch und neuzeitlich umzugestalten und dem Leben anzupassen. Zweifellos hätte die Kirche selbst den größten Vorteil davon.

Sie käme aber auch dem allgemeinen Bedürfnis ihrer Beamten und Bediensteten entgegen.

Die wirtschaftlichen Zustände der Gegenwart zwingen nämlich jedermann, in welchem Dienst- und Arbeitsverhältnisse er auch stehen möge, für eine zureichende Entlohnung seiner Arbeit Sorge zu tragen, damit er seine Pflichten in Beruf, Haus und Familie erfüllen kann. Unterläßt er dies, so hat er nicht gelernt, geschäftsmäßig zu rechnen und ist „ein schlechter Haushalter", der niemals mit den Seinen aus der leidigen Geldmisere herauskommt. Nun muß aber das Einkommen der Lehrer auf dem Lande in Berücksichtigung der teuren Lebensverhältnisse als so dürftig bezeichnet werden, daß es billigen Ansprüchen nicht genügt. Das ist von der Staatsregierung anerkannt. Dennoch steht eine ausreichende Aufbesserung noch dahin, während die Schul- und Kirchendienstarbeit sich täglich mehrt. Darum ist es begreiflich, daß die Landlehrer mit Nachdruck auch eine bessere Entlohnung ihrer Nebendienste erstreben. Die Not zwingt sie dazu. Und selbst, wenn eine Aufbesserung der Lehrergehälter erfolgt, so erscheint es doch billig und gerecht, daß auch die im Nebenamt geleistete Arbeit so entlohnt wird, wie es der Aufwand an Zeit und Kraft und sonstige in Betracht zu ziehende Umstände erheischen.

Vorerst aber wohnt die Not im Schulhause. Und Not tötet die Freude. Ohne Freude aber gelingt keine gedeihliche Arbeit, am allerwenigsten eine erhebende Musik. Herr Kirchenrat Dr. Herold sagt hierüber: „Gerade bei dem Amte des Musikers, der allem, was er tut, seine volle Seele widmen soll, kann die Freudigkeit der Berufsübung am allerwenigsten entbehrt werden: oder es wird die Kunst zum Handwerk herniedersinken." Das würde einen so unendlichen Nachteil für Kirche und Kirchenmusik bedeuten, daß er in allen seinen Wirkungen heute gar nicht überblickt werden kann. Die fortgesetzte Not frißt aber noch tiefer. Sie hat tatsächlich schon manches Lehrerherz verbittert und manchen Mann von tiefreligiöser Gesinnung in seinem Heiligsten gefährdet. Man denke sich doch hinein in die Seele des Lehrers, der im Schul- und Kirchenamt sich aufreibt und dennoch die Not nicht von der Schwelle bannen kann, dem sich immer wieder die Gedanken aufdrängen, daß die Kirche ihre Diener nicht lohnt, wie es jedem andern Arbeitgeber durch Gesetz zur Pflicht gemacht ist. Muß da nicht der größte Schaden für Kirche und Religion erwachsen! Kann es da wundernehmen, wenn einzelne treue Männer nach jahrzehntelangem Hoffen und Harren den Glauben an die Gerechtigkeit verloren haben und in ihrer kirchlichen Treue wankend geworden sind? Noch sind dies sporadische Erscheinungen, wenn man auch von gewisser Seite viel von den ungläubigen und kirchenfeindlichen Lehrern zu sagen weiß. Noch steht das Gros der Lehrerschaft treu zur Kirche, ebenso treu aber auch zu dem Berufs- und Standesideal. Noch liegt der Religionsunterricht bei den Lehrern in guten Händen. Und so oft man ihren religiösen Einfluß auf die Jugend beobachten und beurteilen ließ: immer hat man noch von den besten Ergebnissen sprechen müssen. Der allgemeine Wunsch ist, daß es so bleibe. So möge man denn seitens der berufenen Männer des Staates und der Kirche Dienst- und Besoldungsverhältnisse für Lehrer und Lehrerorganisten schaffen, die ihren berechtigten Wünschen genügen und ihre freudige Mitarbeit für die Zukunft verbürgen.

Und noch eins. Mit hingebendem Vertrauen gewinnt der Lehrer die Schar seiner Kleinen; im gegenseitigen Vertrauen wurzeln seine unterrichtlichen und erzieherischen Erfolge. Wollte man darum auf geistlicher Seite engherzigen Kleinglauben beiseite lassen, die Lehrer für mündig erachten und mit Vertrauen an sie herantreten, so würden sie auch, soweit sie die Fähigkeit haben, gerne an den musikalischen Kunstaufgaben der Kirche und am religiösen Erziehungswerke mitwirken und Vertrauen mit Vertrauen lohnen.

Aus all diesen Darlegungen wolle ersehen werden, daß für Bekleidung des Organisten- und Chorregentenamtes die Gewährung eines fixen zeitgemäßen Barbezuges unumgänglich notwendig erscheint und daß die oben aufgestellten Mindestsätze im allgemeinen den Anforderungen entsprechen.

Zu 2. Auch bezüglich der Kasual- und Stolargebühren ist eine Änderung nötig. Sie werden bis jetzt als Besoldungsteile gerechnet und sowohl in den Organistengehalt als auch, wenn sie mit den übrigen Kirchendiensterträgnissen die Summe von 200 ℳ übersteigen, in den Lehrergehalt eingerechnet. Das ist aber nicht richtig. Ganz abgesehen davon, daß sie ganz zufällige Ergebnisse sind und vielfach gar nicht einkommen, müssen sie auch stets durch besondere Arbeit und zu besonderer Zeit verdient werden. Es ist darum ein Gebot der Billigkeit, sie auch gesondert zu honorieren, wie dies in Württemberg, Baden und anderen Staaten geschieht. Im übrigen stehen wir auf dem Standpunkt, daß die einfachen Formen der kirchlichen Amtshandlungen für jedermann gebührenfrei sein und die amtierenden Personen als Ersatz des Ausfalls ein besonderes Aversum aus der Kirchenkassa erhalten sollen. Stolgebühren haben sich überlebt. „Sie sind", schreibt ein Lehrer, „nach meiner Auffassung für den Empfänger etwas Beschämendes. Bei jedem Ereignis in der Familie, sei es Taufe, Trauung oder Todesfall, stets haben Geistliche und Lehrer ihre Gabe zu empfangen. Man denke sich den Tod eines Vaters, der eine arme Witwe mit neun Kindern hinterläßt. Wer will von dem Wenigen, das die Hinterbliebenen besitzen, noch nehmen? Der Lehrer

Digitized by Google

soll es tun, um zu seinem Gehalt zu kommen etc." — Wer aber zu den einfachen kirchlichen Formen etwas besonderes will und die kirchlichen Akte gerne durch Gesänge etc. ausschmücken lassen möchte, der soll hiefür auch besonders bezahlen, und zwar so, daß Arbeit und Mühe auch wirklich der feierlichen Handlung entsprechend gewertet erscheinen.

Zu 3. Wenn wir dem Wunsche Ausdruck geben, daß Honorare für neugestiftete und besonders bestellte Gottesdienste von dem zu gewährenden fixen Gehalte nicht in Abzug gebracht werden sollen, so bedarf das keiner Erläuterung. Nur über die Höhe der Honorare soll ein Wort gesagt werden. Unter den gestifteten Jahrtagen, besonders unter den vor 1877 gestifteten, befinden sich nämlich viele, die nur 10, 15, 20 oder 50 ₰ für den Kantor und Organisten ergeben. Für diese geringe Entlohnung kann der Dienst nicht geleistet werden. Da aber eine Erhöhung der Stiftungskapitalien unmöglich ist, so wäre eine Zusammenlegung dieser Gottesdienste angezeigt.

Die später gestifteten Jahrtage werden dem Organisten vielfach besser, manchmal mit 3 ℳ, honoriert; doch werden auch noch vom Jahre 1910 solche mit je 75 ₰ Entschädigung gemeldet. Diese Entlohnung paßt nicht mehr in die heutige Zeit. In einem bestimmten Falle wurden die zur Verfügung stehenden 12 ℳ Zinsen für einen gestifteten Gottesdienst, wie folgt, verteilt:

3,50 ℳ für den Geistlichen,
1,30 ℳ für Organist und Mesner,
0,40 ℳ für den Kalkant,
0,30 ℳ für den Ministranten,
0,50 ℳ für die Pfleger (die meist im Gottesdienst nicht anwesend sind),
6,00 ℳ für die Kirchenkassa,

Sa. 12,00 ℳ.

Diese Verteilung wurde regelmäßig von der Kgl. Regierung genehmigt; sie entspricht aber nicht dem Gerechtigkeitsgefühl. Der Organist dürfte wohl 2 ℳ, der Mesner aber 0,50 ℳ beanspruchen können.

Die ganze Schwierigkeit wird jedoch behoben, sobald für alle regelmäßigen Gottesdienste im Kreislauf des Jahres ein genügendes Fixum ausgesetzt und bezahlt wird. Hierfür sind dann auch die bis zur Regelung gestifteten Gottesdienste zu versehen.

Zu 4. Neueinführungen von Gottesdiensten sind unter allen Umständen berechtigt. Auch wird die Ausgestaltung bereits vorhandener Gottesdienste fortgesetzt das Interesse der berufenen Kreise beschäftigen. Ja, es hieße der Kirche das Leben absprechen, sollte sie immer bei dem verharren, was früher war und nie den neuen Zeitverhältnissen und den Forderungen des Tages Rechnung tragen. Auch die kirchlichen Formen unterstehen dem Gesetz der Entwicklung, auch bei ihnen gibt es ein „Vorwärts" und ein „Besser".

Die Frage jedoch, ob der Organist ohne weiteres zu solch erhöhter Dienstleistung verpflichtet ist, wird durch die bisherige Rechtsprechung teils bejaht und teils verneint. Eine Entschädigung steht ihm nämlich nicht zu, wenn die

> „Verrichtungen, welche unbestritten zu den fassionsmäßigen kirchendienstlichen Funktionen des Lehrers gehören und von ihm ausgeübt werden müssen, welche aber im Laufe der Zeit durch örtliche oder sonstige Verhältnisse eine weitere, erhöhten Zeit- und Müheaufwand bedingende Ausdehnung erfahren haben."

Eine etwa veranlaßte Erhöhung der Bezüge könnte, wenn sie nicht freiwillig erfolgt, „nur auf organisatorischem Wege durch fassionsmäßige Neuregelung der Schul- und Kirchendienstverhältnisse herbeigeführt werden". Anders verhält es sich bei neueinzuführenden Gottesdiensten. Hier wird dem Organisten das Recht auf eine besondere Vergütung zuerkannt. Als im Jahre 1872 in der Diözese Würzburg sogenannte Herz-Jesu-Andachten abgehalten wurden, hat sich das Kgl. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten in einer Entschließung vom 15. Februar 1874 folgendermaßen ausgesprochen:

> „Kraft seiner Anstellung als Organist und Kirchendiener erscheint der Lehrer zu jenen kirchlichen Verrichtungen verpflichtet, welche herkömmlich und mit dem regelmäßigen Gottesdienste verbunden sind. Dagegen kann dem Lehrer nicht zugemutet werden, daß er bei andern als den herkömmlichen Gottesdiensten ohne besondere Vergütung fungiere; vielmehr kann er in diesem Falle eine angemessene Entschädigung beanspruchen. Im vorliegenden Falle steht nun außer Zweifel, daß es sich nicht um einen herkömmlichen Gottesdienst, sondern um außerordentliche Andachten handelt. Die Assistenzleistung fällt sonach nicht in den Kreis der hergebrachten Verrichtungen des Kirchendieners und erscheint hiermit das Verlangen des Lehrers, daß ihm hierfür eine Vergütung bewilligt werde, als vollständig gerechtfertigt." (Kuhn Seite 45.)

Herr Kuhn-Reichmannshausen führt in seinem mehrfach genannten empfehlenswerten Werkchen: „Der Kirchendienst der bayerischen Volksschullehrer", Verlag von G. Rosenberg, Fürth i. B., Preis 90 ₰,

Digitized by Google

noch folgende hier einschlägige Bestimmungen über die Anordnung und Einführung neuer Gottesdienste und Wallfahrten, sowie über herkömmliche Prozessionen an:

„Das Recht der Anordnung des Gottesdienstes fällt in die Kompetenz des Bischofs (Konk. Art. XII lit. g). Außerordentliche kirchliche Feierlichkeiten und Andachten darf der Pfarrer nicht ohne Genehmigung der oberhirtlichen Stelle abhalten. Noch weniger ist er berechtigt, eigenmächtig ständige neue Andachten in der Pfarrei einzuführen." (Krick S. 287.)

„Zur Einführung neuer Wallfahrten etc., sowie zu wesentlichen Änderungen in den bereits bestehenden, z. B. zur Wahl eines andern Ortes bei einem Bittgange hat der Pfarrer die Zustimmung der oberhirtlichen Stelle einzuholen."

„Als herkömmliche Prozessionen gelten jedenfalls die auf allgemeiner kirchlicher Vorschrift und Übung beruhenden Bittgänge am Feste des heiligen Markus und den drei Bittagen, der sog. Flurumgang und die Fronleichnamsprozession, sowie die alljährlich oder in größeren Zwischenräumen abgehaltenen Prozessionen, Bittgänge und Wallfahrten einer Pfarrgemeinde." (Krick S. 295.)

„Zu den herkömmlichen Prozessionen können die nach Ort und Zeit ihrer Abhaltung jeweils erst neu zu bestimmenden Prozessionen aus Anlaß des Jubiläums nicht gerechnet werden." (Kuhn S. 13 und 14.)

Der VGHE. vom 18. April 1894 — XV 158, veranlaßt durch die im Jahre 1892 in der Diözese Würzburg abgehaltenen außerordentlichen Andachten zur Fernhaltung der Cholera, urteilt über die Honorierung der mit solch besonderen Gottesdiensten verbundenen Dienstverrichtungen:

„Der Lehrer, mit dessen Schulstelle der niedere Kirchendienst verbunden, ist verpflichtet, innerhalb des ihm zugewiesenen Wirkungskreises bei den von der kirchlichen Oberbehörde rite angeordneten außerordentlichen Andachten Assistenz zu leisten und an sich berechtigt, hiefür eine Vergütung zu beanspruchen. Ob und inwieweit die Vergütung bereits in den fassionsmäßigen Bezügen inbegriffen oder besonders zu gewähren ist, bemißt sich im einzelnen Falle nach der Zweckbestimmung und Höhe dieser Beträge und nach den jeweils bestehenden besonderen Rechtsverhältnissen." (Kuhn S. 43.)

Die Motive hierzu besagen weiter:

„Weder aus der Fassion selbst, noch aus den Belegen konnte aber ein Nachweis dafür entnommen werden, daß mit diesem an sich unbedeutenden fixen Besoldungsbezuge neben der Dienstleistung bei den regelmäßigen Gottesdiensten auch noch Assistenz bei außerordentlichen Andachten entlohnt werden soll." (Der Lehrer bezog nach der Fassion in seiner Eigenschaft als Kirchendiener, Kantor und Organist neben seinen Bezügen für bestimmt bezeichnete Leistungen und für die gestifteten Gottesdienste nur noch eine Barbesoldung von 7 ℳ 34 ₰, und zwar letztere als Kantor und Organist.) „Mit Rücksicht darauf, daß derartige Andachten, wenn sie auch nach der Bestätigung der kirchlichen Behörden in der Diözese Würzburg bei besonderen Zeitanlässen, namentlich in Notstandszeiten, angeordnet zu werden pflegen, nur in größeren Zeitperioden wiederkehren und darum auch schon bei Aufstellung der Fassion kaum in die Durchschnittsberechnung mit einbegriffen werden können, muß vielmehr angenommen werden, daß bei Aufstellung der Fassion für die I. Schulstelle in W. derartige außerordentliche Andachten vollständig außer Berechnung waren und daß daher die Assistenzleistung bei denselben zu den dem I. Lehrer fassionsmäßig auferlegten und honorierten Dienstverrichtungen nicht zu zählen ist." (Kuhn S. 43 und 44.)

Aus diesen oberstrichterlichen Entscheiden und den angeführten behördlichen Verfügungen ergibt sich, daß der Lehrer bei Neueinführungen von Gottesdiensten nicht ohne weiteres zur Assistenzleistung gezwungen ist. Es erscheint vielmehr als recht und billig, wenn der Geistliche in solchen Fällen eine Vereinbarung mit dem Organisten trifft und von der Kirchenkassa ein entsprechendes Honorar für seine besonderen Bemühungen auswerfen läßt.

Zu 5. Bezüglich der Heranbildung und Leitung von Kirchenchören verweisen wir, um Wiederholungen zu vermeiden, auf unsere Darlegungen in dem Aufsatze „Kirchenmusik und Volksschullehrer" (s. *Musica sacra* 1912, Nr. 6, S. 140 ff.). Dort ist hervorgehoben, daß eine Verpflichtung zu dieser Arbeitsleistung nur bei denjenigen Stellen besteht, die ausdrücklich als Chorregentenstellen charakterisiert sind. Solche finden sich nur wenige und meist auch nur in größeren Orten. An allen anderen Plätzen liegt eine organische Verbindung mit dem Schuldienste nicht vor, und die Führung eines Kirchenchores kann darum hier dem Lehrer nicht absolut zur Pflicht gemacht werden. In dem erwähnten Aufsatze wurden auch die seitens des Kirchenchores für den Dirigenten erwachsenden Opfer an Zeit, Geld, Kraft und Gesundheit eingehend beleuchtet und die Wünsche der Chorleiter nach einer besonderen Entlohnung dieses Dienstes ausgesprochen. Hier und da haben auch die Kirchengemeinden schon ein Entgegenkommen gezeigt. Doch ist eine allgemeine Regelung sehr vonnöten. Wer den kirchlichen Chorgesang heben will, darf auch diejenigen nicht achtlos zur Seite lassen, die zu seiner Pflege berufen sind und seit Jahren unter Entbehrungen aller Art in seinem Dienste stehen. Wolle man darum den Chordirigenten

Digitized by Google

eine Entschädigung geben, die zu ihrer Stellung paßt und damit den neuzeitlichen Begriffen von der hohen Bedeutung der Kirchenmusik entspricht.

* * *

Die hier vorgetragenen Wünsche erfordern zu ihrer Erfüllung eine völlige Umgestaltung der bisherigen Dienst- und Besoldungsverhältnisse der Kirchenmusiker im Nebenamt, also eine fast unabsehbare Fülle von Arbeit und die Bereitstellung namhafter Mittel. Es fragt sich nun: Werden die hohen Kirchenbehörden die Dringlichkeit dieser Reform anerkennen? Werden sie von dem beschwerlichen Werke nicht zurückschrecken und den Kirchengemeinden, denen die Deckung des erforderlichen Mehrbedarfes nach dem Entwurfe der Kirchengemeindeordnung zukommt, diese Last aufzulegen wagen? Wir wissen es nicht. Wenn wir aber die Angelegenheit von einem objektiven Standpunkte aus beurteilen, so müssen wir sagen: Die besagte Reform ist absolut notwendig und unaufschiebbar. Denn hier fallen die Interessen der Kirchenmusiker mit denen der Kirche in eins zusammen: Das Orgelspiel ist nicht mehr zu entbehren; der Chorgesang bedarf einer fortgesetzten systematischen Pflege; der Zufuhr neuer musikalisch und religiös tüchtiger Kräfte kann die Kirche nicht entraten. Wenn aber die guten Musiker unter den jungen Lehrern die Städte aufsuchen und nichts mehr vom kirchenmusikalischen Berufe wissen wollen, so liegt der Grund hauptsächlich darin, daß ihnen im Verhältnis zur Arbeit und Verantwortung des Amtes die finanzielle Entschädigung nicht genügt. Wer will es ihnen verdenken? Die Kirche aber trägt den Schaden, weil sie die enorme religiös-pädagogische Bedeutung des Kirchengesanges und der Kirchenmusik unterschätzt. Noch schlimmer aber wären die Folgen, wenn der Musikdienst in die Hände von Laien fällt, die einen oder zwei Winterkurse absolviert haben und billiger arbeiten als die Lehrer. Das Orgelspiel würde zum Handwerk, die Chorleitung zur Mechanik. Mechanische und handwerksmäßige Musik aber bedeutet den Tod der Kunst.

Wir hegen das feste Vertrauen zu den hohen Kirchenbehörden, daß sie eine derartige Zerstörung der gottesdienstlichen Musik abzuwenden wissen und keine Sorge und Arbeit scheuen, bis die Dienst- und Besoldungsverhältnisse der Kantoren, Organisten und Chorregenten eine gerechte Regelung erfahren.

Eine notwendige Sorge

In der letzten Juni-Nummer der *Musica sacra* habe ich in dem Aufsatz: „Die Schule als Kirchenchor" (S. 130ff.) versucht, davon zu überzeugen, daß die Schule die Sänger in sich schließe, aus deren Mund der liebe Gott vornehmlich sein Lob sich bereite, daß die Schule überall ein möglicher und oft der allein mögliche Kirchenchor sei, daß die Verwendung der Kinder zum Kirchengesang von ungemein großem pädagogischen Wert, und endlich daß der Kindergesang den Volksgesang vorbereite.

Zur Unterstützung, Pflege und Verschönerung des Kinder- und Volksgesanges ist aber notwendig die Begleitung mit Orgel oder Harmonium; und von der Gediegenheit des Organisten hängt in der Regel die Güte des Kirchengesangs ab. Es muß darum der Allgemeine Deutsche Cäcilienverein möglichst dafür sorgen, daß auch für diese Art Kirchenmusik immer entsprechende Organisten zu finden sind, und daß diese auch Gelegenheit haben, noch zu lernen und sich fortzubilden. Da zur Begleitung solcher Gesänge keine kunstfertigen Spieler, keine Künstler der Harmonie oder des Kontrapunktes notwendig sind, so könnten auch solche, die nur die elementarsten Kenntnisse und Fertigkeit des Klavier-, Harmoniums- und Orgelspiels sich angeeignet haben, zur Besorgung dieses Amtes befähigt werden.

Da könnten vielleicht unsere Kirchenmusikschulen einen eigenen Kurs errichten, in welchen auch solche aufgenommen würden, welche die für die eigentliche kirchenmusikalische Hochschule geforderten Vorkenntnisse nicht haben und auch das ganze Programm der Schule nicht erreichen wollen, sondern nur das, was zu fraglicher Begleitung notwendig ist. Auch eine Art kirchenmusikalischer Exerzitien, Fortbildungskurse u. dgl. könnten derartig Strebsamen dienlich sein.

Wo z. B. Simultanschulen bestehen, ist manchen Orts Begleitung des kirchlichen Gesanges oder überhaupt ein kirchlicher Gesang nur möglich, wenn ein zufälliger Organist — ein Kgl. Forstmeister wie in Pappenheim, ein Kondukteur, ein Wachtmeister u. a. — sich findet. In Erwägung solcher Verhältnisse und anderer in Aussicht stehender Eventualitäten dürfte es die Pflicht des Cäcilienvereins und die Sorge der Hochwürdigsten Bischöfe sein, stets und rechtzeitig auf die Heranbildung von Organisten bezw. Chorregenten für die kleineren und kleinsten Kirchengemeinden das Augenmerk zu richten. Die Kleinsten bedürfen der ersten und besonderen Pflege.

Neumarkt i. O. Bischöfl. Geistl. Rat Joh. B. Tresch, ehem. Domkapellmeister.

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Eine neue Hilfe hat die Bestrebung für Hebung des Schulgesanges gefunden in **Mannheim**. An der dortigen Hochschule für Musik ist unter Leitung des Direktors Karl Zuschneid eine Kinderchorgesangschule errichtet worden, in der Atem-, Tonbildungs-, Treff- und Sprachübungen getrieben werden. — Es wäre sehr zu empfehlen, daß an Kirchenmusikschulen gleiche Kurse eingerichtet würden. Denn ein gutgeleiteter Kinderchor bildet das zuverlässigste Quellgebiet des Kirchenchores.

Zur Feier des 25jährigen Regierungsjubiläums des Deutschen Kaisers ist in **Berlin** eine Aufführung von Schülerchören durch 6000 Schulkinder geplant. Die Anregung hiezu geht aus vom Berliner Stadtschulrat Dr. Fischer. Wir finden diesen Plan gut; solche Festtage bleiben in den jungen Seelen haften und schaffen Begeisterung. Und diese allein schon bedeutet einen starken Erziehungsfaktor zu Vaterlandsliebe und Liedfreude. Zudem unterbrechen die notwendigen Vorbereitungen wohltätig das Einerlei so manchen Klassenlebens.

An der Bildungsanstalt von Jaques Dalcroze in der **Hellerau, Dresden-Neustadt** studieren zurzeit 160 Schüler und Schülerinnen. Eine Anzahl Stellen mit einem Anfangsgehalt von 3000 ℳ konnten nicht besetzt werden aus Mangel an durchgebildeten Lehrkräften. Also gibt es doch noch künstlerische Berufe, die nicht überfüllt sind? Schon deswegen gebührt Dalcroze größter Dank.

In **Leipzig** ist eine Musikpädagogische Ausstellung eröffnet worden, die vom 20. Mai bis 20. August — im Feurichsaale, Schulstraße — dauern soll. Des öfteren sollen Vorträge von einzelnen Musiklehrern und ihren Schülern erfolgen. Die angesehensten Firmen sind vertreten.

Das 8. deutsche Sängerfest scheint Riesenausdehnung nehmen zu wollen. Rund 38000 Sänger sind zum Feste angemeldet. Die Sängerbühne faßt aber „nur" 15000 Sänger. Also müssen die Massen geteilt werden. Es bleibt ein erhebender Gedanke, daß durch den Gesang die deutschen Stämme sich zu gemeinsamer Tagung zusammenfinden, als der einzigen Möglichkeit, Stammestreue zu bekunden.

Hofkapellmeister Peter Raabe in Weimar, dem Kustos des Lisztmuseums, ist es geglückt, zwei Kompositionen von Liszt in Handschrift zu entdecken, die den besten Werken des fruchtbaren, großen, viel zu wenig aufgeführten Meisters beigezählt werden müssen: *„Les Monts"* und *„Hungaria"*. Das erstere Stück, eine Trauerode, hatte Liszt für sein eigenes Begräbnis geschrieben auf den Text: *Beati mortui, qui in Domino moriuntur.* Das zweite Werk — nicht zu verwechseln mit der symphonischen Dichtung gleichen Namens — ist 1848 geschrieben auf einen Text von Franz von Schober. Zur Hauptsache für Männerchor geschrieben mit Frauenchor und Solis für Bariton, Tenor und Sopran. Ein echter Liszt mit starkem ungarischen Einschlag.

Dr. Bernh. Engelke-Magdeburg hat durch Zufall ein Heft kanonischer Instrumentalstücke von Luthers intimen Freund und musikalischen Berater, Johann Walther, gefunden unter Noten aus der Leipziger Thomasschulbibliothek. Der Anfang des Titels lautet: Sechs vnd zwentzig Fugen auff die acht Tonos ... auf allen gleichstimmigen Instrumenten vnd sonderlich auff tzinken zu sonderlicher leichter aufführung vnd vbung. 1542. Dieser Fund ist um so interessanter, als gerade in der Gegenwart der Privatdozent an der Leipziger Universität Dr. Arnold Schering den Nachweis geführt hat, daß die bisher als reine Vokalmusik ausgegebenen Kompositionen vom 13. bis zum 16. Jahrhundert aufzufassen sind als „instrumentische Gesänge", bei denen der *Cantus firmus* in nur einer Singstimme umspielt von Instrumentalmusik, eine Auslegung, die die musikalischen Werke jener Zeit in einem wesentlichen anderen Lichte erscheinen läßt. Die den einzelnen Stimmen in großen Unterbrechungen untergelegten Textworte wollen nur als Fingerzeige aufgefaßt sein für die Begleitstimmen, um den notwendigen Zusammenhang untereinander und mit den Sängern herzustellen. Durch Annahme dieser mit guten Beweisen ausgestatteten Darstellungsweise werden weite Strecken der Neubearbeitungen in den Denkmälern der Tonkunst unbrauchbar. Besonders trifft dies auf Tonstücke in den Trienter Kodizes zu. Die lebhafte und vielseitige Zustimmung, deren sich Dr. Schering von nah und fern sich zu erfreuen hat, bestärkt uns in der eigenen Annahme, daß genannter Autor der Wahrheit wohl mehr als bloß nahegekommen ist.

Eine menschenfreundliche Idee haben folgende Firmen verwirklicht: Bote & Bock, Breitkopf & Härtel, Fonasson-Eckermann, Rothow Riedel, Schlesinger, Siegel, Simon, Simrock-Stahl. In den Monaten Juni, Juli und August Ladenschluß sieben Uhr. Wir sind um Aufnahme dieser Nachricht gebeten worden und kommen diesem Ersuchen gerne nach. L.

Digitized by Google

Besprechungen

1. Messen

A. Für gemischten Chor

Lhoumeau, A. *Missa de S. Hildegarde.* **Lyon, Janin Frères.** Preis 2 Fr.

Abbé Lhoumeau hat die in einem Bamberger Kodex enthaltene Choralmesse mit Orgelbegleitung versehen und unseren Chören zugänglich gemacht.

Gruber, Jos., Op. 220. St. Matthias-Messe für eine oder zwei Singstimmen und Orgel (Harmonium). **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Einfach und leicht im bekannten Gruberschen Stil. Die *Parlando*-Stellen (im *Gloria* und besonders im *Credo*) gehen knapp an die Grenze des noch Erträglichen. Hier spielt die größte Rolle der Vortrag.

— — Op. 219. *Missa pro Defunctis* mit *Libera* für eine oder zwei Singstimmen mit Orgel. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Was über des gleichen Autors Matthias-Messe Op. 220 gesagt wurde, gilt auch hier.

Schweitzer, Joh., Op. 27. *Missa in hon. Ss. Angelorum Custodum* für Sopran und Alt (Baß und Tenor ad lib.). **Freiburg i. Br., Herder.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Die siebente Auflage der anspruchs- und gehaltlosen Schutzengelmesse, eines Seitenstücks zu des gleichen Autors „Kindheit-Jesu-Messe".

Lotti, A. *Missa* in *C,* 3st. für Alt, Tenor und Baß. Herausgegeben von **D. Thermignon.**

Lotti verdiente als Kirchenkomponist eine viel weitere Verbreitung, steht er doch stilistisch unserer Zeit bedeutend näher als mancher andere Meister. Seine verhältnismäßig wenigen Stücke, die in der *Musica divina,* in Lücks Sammlung etc. vertreten sind, werden wohl im allgemeinen wenig gesungen und so sind Einzelausgaben freudigst zu begrüßen. Eine große Ausgabe seiner Werke wird bekanntlich in den Denkmälern deutscher Tonkunst vorbereitet. Vorliegende einfache Messe findet sich handschriftlich im Archiv der Kapelle von S. Marco in Venedig und wurde von dem Kapellmeister D. Thermignon daselbst mit Phrasierungs- und dynamischen Zeichen versehen, fachmännisch ediert. Die drei Singstimmen in ein eigenes System zusammenzufassen und als Klaviersatz beizugeben, halte ich für vollkommen überflüssig, da die drei Gesangstimmen wohl jeder Dilettant zusammenspielen kann.

Hermans, H., Op. 8. *Missa „Ave Maris Stella",* 3st. für Mezzosopran, Tenor und Baß mit Orgel. **L. Schwann, Düsseldorf.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Der anscheinend noch junge Autor versucht originell zu schreiben und es gelingt ihm im großen ganzen recht gut, wenn auch die Glätte und der leichte Fluß noch mangelt, besonders in rhythmischer Hinsicht. Die Orgelbegleitung ist selbständig behandelt.

Kindler, P., Op. 21. *Missa IV in hon. St. Hedwigis* für 4st. gem. Chor (Orgel ad lib.). **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Leicht bis mittelschwer. Den Orgelpart zu drucken hätte sich der Verlag ersparen können, da derselbe nicht selbständig ist, sondern nur den Gesangsatz mitspielt (vgl. Titelangabe).

Chiesa, F., Op. 20. *Missa „Te laudamus Domine"* für 4st. gem. Chor mit Orgel. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Es steckt Musik in diesem Opus, wenn sich auch unser deutscher Geschmack an die zahlreichen „Italienismen" erst gewöhnen muß. Der Komponist setzt hohe Soprane und besonders gute Tenöre voraus, auch der Alt ist bis zum *d,* in den zahlreichen *Unisono*-Stellen sogar bis zum *es* geführt. Ob die *Unisono*-Stellen am Schlusse des *Gloria* und *Credo* mit ihren Pfundnoten — trotz des *Allabreve*-Taktes — wirken werden? Die gut gearbeitete Messe ist offenbar als Festmesse gedacht, erfordert also immerhin leistungsfähige Chöre.

Scheidacher, M. *Missa solemnis* in *A* für 4st. gem. Chor und Orgel oder Orchester. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 4 ℳ, Stimmen à 60 ₰, Orchesterstimmen zusammen 6 ℳ 60 ₰.

Ohne gerade tief zu gehen schreibt der Komponist in meist homophonem Satze einen leichtbeweglichen, klangvollen, modernen Stil und versteht viele Abwechslung zu bringen. Um den Text allerdings in adäquater Weise zu erfassen und zu deklamieren, müßte er noch in die Schule unserer modernen Meister gehen und in den Werken eines Griesbacher, Goller, Mitterer etc. studieren. Der Anfang des *Credo* z. B. im $^6/_8$-Takt ist ein gefährliches Experiment (vgl. z. B. Stellen wie *Et ex Patre natum* u. a.), an das sich nur ganz routinierte Komponisten wagen dürfen. Hier kommt es ganz darauf an, unter welches Dirigenten Hand das Stück kommt; ein verständiger Dirigent wird seinen Chor sicher an der Gefahr vorbeiführen, ein — ich sage nicht einmal ungeübter, sondern — Durchschnittsdirigent wird es verderben oder zum Zerrbild gestalten. Das Bestreben allein, den Text möglichst rasch in dieser Taktart abzuwickeln, wie es aus dem vorliegenden Opus hervorleuchtet, genügt nicht und wäre künstlerisch nicht einwandfrei. Auch das *Agnus Dei* steht unter diesem Eindruck. Wir hoffen dem Komponisten noch öfters und auf gehaltvollen Wegen zu begegnen.

Digitized by Google

Rheinberger, Jos., Op. 159. Messe in *F*-moll für 4st. gem. Chor. Instrumentiert von **Joh. Meuerer. Leipzig, Leuckart.** Orchesterpartitur 6 ℳ, Orchesterstimmen 8 ℳ.

Einer der bedeutendsten Schüler Rheinbergers, der Regensburger Domorganist Joseph Renner, hat über „Joseph Rheinbergers Messen" eine ebenso ausführliche wie dankenswerte Studie geschrieben. (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, XXII. Jahrgang 1909, S. 17 ff.) In derselben findet sich auch vorliegende, dem † Prälaten Dr. Haberl gewidmete *F*-moll-Messe näher besprochen (S. 28 ff.) und ich kann mich mit dem Hinweis auf diese Studie um so mehr begnügen, als es sich hier nicht um die Messe selbst, sondern nur um die von Meuerer ausgeführte Instrumentierung handelt. Daß Meuerer auf diesem Gebiete eine erfahrene Hand hat, weiß jeder, der seine Instrumentalkompositionen näher kennt. Man kann höchstens bei einer so individuellen Sache die Frage aufwerfen: Hätte der Komponist selbst dieses oder jenes Stück so instrumentiert wie es der Bearbeiter getan, und wird da vielleicht zu einer anderen Ansicht gelangen, ohne dieselbe natürlich beweisen zu können. Die Messe selbst, die nunmehr unseren Instrumentalchören ein echtes Stück hoher und reiner Kunst vorlegt, sei bei der vielen Krämerware, die gerade auf diesem Gebiete tagtäglich angeboten wird, wärmstens zur Aufführung empfohlen.

Verheyen, J., Op. 10. *Missa in hon. B. M. V.* für 5st. gem. Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Der ziemlich bewegte Satz der gut gearbeiteten Messe wickelt sich so natürlich ab, daß man oft schon auf eine Reihe von Takten voraussagen kann, was nun kommt. Mittelschwer, nicht anstrengend.

Boslet, L., Op. 32. *Missa solemnis* für 7st. gem. Chor mit Orgel. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 4 ℳ, Stimmen zusammen 3 ℳ.

Eine großangelegte Komposition, die der Autor Sr. Kgl. Hoheit dem Prinzregenten von Bayern widmet. Die Besetzung ist folgende: Sopran, Alt I und II, Tenor I und II, Baß I und II; das Ganze wird getragen von einer zum Teil selbständigen Orgelbegleitung auf drei Systemen. Die Themen sind teilweise sehr breit ausladend und verhindern dadurch mitunter ein reiches und frisch pulsierendes Leben; jedoch hat der Autor auf Abwechslung Bedacht genommen. Es besteht kein Zweifel, daß der Komponist über ein hohes satztechnisches Können verfügt, das die Messe weit über Alltagserscheinungen hinaushebt. Ob aber die klangliche, die künstlerische Wirkung damit gleichen Schritt hält, darüber kann ein gerechtes Urteil erst gefällt werden, wenn man eine Aufführung der Messe gehört hat. Die Ausstattung von seiten des Verlages ist eine splendide und der Preis für die 35 Partiturseiten nicht zu hoch. Vielleicht ist es uns bald möglich über eine gute Aufführung berichten zu können.

Hasse, K., Op. 8. *Missa brevis* für 8st. gem. Chor und Soloquartett. **Leipzig, Kahut Nachfolger.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 60 ₰.

Missa „brevis" darf man hier nicht im Sinne einer „kurzen" Messe fassen, sondern im Sinne der *Missa brevis* bei Johann Sebastian Bach, d. h. einer *Missa*, die nur *Kyrie* und *Gloria* (höchstens noch *Sanctus*) enthält. Damit ergibt sich schon, daß vorliegende Komposition nicht für die katholische Liturgie in Frage kommen kann, sondern nur für die evangelische — sie ist dem berühmten Thomanerchor in Leipzig gewidmet — oder zu Konzertaufführungen. Nur ein erstklassiger Chor darf sich über das großzügige Opus wagen: alle Stimmen werden in ihrer ganzen Ausdehnung in Anspruch genommen, besonders der Sopran, der sich oft ganze Zeilen lang in den höchsten Lagen bewegt; dazu kommen noch ziemliche Anforderungen an die Treffsicherheit der Sänger infolge der gehäuften Chromatik. Während das *Gloria* durch Verwendung des korrespondierenden Doppelchores leichter gebaute Perioden und damit Abwechslung schafft, weist das *Kyrie* mitunter ganz erdrückende Sätze auf, so daß man erleichtert aufatmet, wenn ein kontrapunktisch so fein ziseliertes Sätzchen wie das *Christe* dieses Tonchaos ablöst. Im übrigen ist es doch des Guten etwas zuviel getan, 20 Partiturseiten nur mit *Kyrie eleison* zu füllen; da hätte der Komponist doch wohl zu den beiden Stücken der Messe *Kyrie* und *Gloria* vielleicht noch das *Sanctus* hinzugenommen, aus dessen Texte heraus sich neue dankbare Stimmungen gewinnen ließen. Von diesen Bemerkungen abgesehen darf man das Opus zu unseren großen und gediegenen a cappella-Werken rechnen und diejenigen Chöre beglückwünschen, die eine gute Aufführung zustande bringen.

B. Für Männerchor

Grassi, Ciro, Op. 5. Kurze und leichte Messe für drei Männerstimmen mit Orgel. **Mailand, A. Bertarelli & Co.** Preis 2 Lire.

Die im Titel angegebene „Kürze" der Messe möchte ich bestreiten — die Partitur umfaßt 25 Druckseiten —, die „Leichtigkeit" sei zugegeben. Gute und fließende Melodik, ohne etwas Neues zu sagen.

Gruber, Jos., Op. 215. St. Paulus-Messe für drei Männerstimmen mit Orgel. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 50 ₰.

Musikalisch und textlich sehr gefällig; besonders Männerchören zu empfehlen, die nicht viel Kraft zu vergeuden haben und doch eine feierliche Messe wünschen. Orgelbegleitung ebenso wie Gesangsatz leicht.

Kagerer, L. Chr., Op. 11. *Missa in hon. St. Caeciliae* für 3st. Männerchor mit Orgel. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 2 ℳ 40 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Es ist für einen Referenten ein wahres Labsal, wenn er unter der vielen Alltagsware ab und zu wieder eine außergewöhnliche Arbeit findet. Der Komponist hat sich das etwas undankbare Glocken-

Digitized by Google

motiv *c d e g a* der Cäcilienkirche in Regensburg zum Thema gewählt und baut darüber seine Messe auf. Als Ideal ist ihm offenbar in der Anlage seines Kontrapunktlehrers Griesbacher prächtige „Lambertus-Messe" vorgeschwebt. Wenn nun auch der Schüler hinter dem Meister um ein bedeutendes Stück zurückbleibt, so weist aber doch die Komposition ein so stark individuelles Gepräge auf, daß selbst der Dilettant sich dieser Wirkung bewußt wird. In erster Linie ist es die glanzvolle und fein gearbeitete Orgelbegleitung — man betrachte einmal den fließenden Pedalsatz —, welche diese Eigenart zum Ausdruck bringt und den Singstimmen eine durchwegs kunstvolle Unterlage schafft — wenige harmonisch-billige Effektstellen im *Gloria* ausgenommen. Wenn ein Chor einen guten Organisten und einen temperamentvollen Dirigenten sein eigen nennt, dazu eine gute Zahl kräftiger Stimmen und verständnisvoller Sänger — besonders Priester- und Lehrerseminare seien hier ins Auge gefaßt —, der wage sich an Kagerers klangreiche Cäcilienmesse, er wird durch einen schönen, künstlerischen Erfolg sein Studium belohnt finden. Dem jugendlichen, nunmehrigen Chordirektor von Füssen aber rufen wir zu ein kräftiges: *Sempre avanti!*

Palestrina. *Missa „Iste Confessor"* für vier Männerstimmen bearbeitet von **J. Pagella. Turin, M. Capra.** Partitur 3 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Der Gedanke, die Werke unserer altklassischen Meister für gemischten Chor wenigstens in der einen oder anderen Nummer auch unsern Männerchören zugänglich zu machen, ist gewiß glücklich zu nennen und auf das freudigste zu begrüßen, aber der Umguß — denn um einen solchen muß es sich hier handeln — hat seine überaus großen Schwierigkeiten. Sind es kontrapunktisch nur weniger ausgesponnene Gesänge, wie z. B. die Lamentationen, welche Bewerunge für Männerchor bearbeitete, so gelingt der Versuch leichter, sind es thematische Kompositionen, wie die vorliegende *Missa Iste Confessor*, so steigern sich die Schwierigkeiten. Abgesehen davon, daß sich hier die Außenstimmen bis an die äußersten Grenzen dessen bewegen, was man z. B. einem Tenoristen zumuten kann — die Italiener sind in dieser Beziehung allerdings glücklicher daran —, wird auch die Stimmführung zu Experimenten gedrängt, die direkt als „unpalestrinensisch" bezeichnet werden müssen. Die Messe liefert hiefür der Beweise genug. Doch abgesehen von diesen Dingen, die in der Sache selbst liegen und nicht dem Bearbeiter in die Schuhe geschoben werden sollen, hat Pagella eine glückliche Hand mit der Umarbeitung gehabt und sich den Dank jener Männerchöre verdient, die unseren Klassikern noch Geschmack abgewinnen können. Vielleicht läßt der Herausgeber noch mehrere Nummern folgen, dann muß aber der Verleger für die Partituren einen billigeren Preis ansetzen, zumal dieselben zuerst als Musikbeilage zur „Cecilia" in Turin erscheinen.

Filke, M., Op. 133. *Missa „Stella maris"* für 4st. Männerchor. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 3 ℳ, Stimmen à 60 ₰.

Die Messe, die manchmal bedenklich an den Liedertafelstil streift (vgl. *Benedictus*), verlangt einen gutbesetzten Chor mit ausgiebigen Tenören.

Schäfer, Jos., Op. 11. *Missa in laudem Ss. Nominis Jesu* für 4st. Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Gut gearbeitet; klangvoll und leicht.

Thielen, P. H. *Missa in hon. S. Caroli Borromaei* für 4st. Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Wahrscheinlich ein nachgelassenes Werk des † Komponisten, in gefälligem Imitationsstil geschrieben, mittelschwer. Gute Tenöre erforderlich. Vom *Credo* ist nur das *Et incarnatus* komponiert. Um einen Ton höher kann die Messe mit Alt und drei Männerstimmen aufgeführt werden.

Ett, C. *Missa de Requiem* in *C*-moll für 4st. Männerchor mit Orgel- oder Orchesterbegleitung. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Preis 4 ℳ.

Etts ideales Requiem in *Es*-dur wird ewig jung bleiben, besonders in der Originalausgabe für gemischten Chor; größer angelegt ist des Meisters Orchester-Requiem in *C*-moll, das der Wiener Domkapellmeister August Weirich in dankenswerter Weise durch vorliegende Ausgabe nun auch für Männerchor mit Orgel bearbeitet hat. Es ist mit solchen Arrangements immer eine eigentümliche Sache: sie werden stets einen ähnlichen Eindruck machen — wenn dieser etwas banale Vergleich hier gestattet ist — wie der Frack, den der Vater für seinen zehnjährigen Buben zu einem Jöppchen zurechtmachen läßt, — trotz aller Kunst des Schneiders. Bei einer Aufführung nur mit Orgel treten die Schwächen der Ettschen Komposition in dieser Besetzung recht grell zutage. Ich verweise zum Belege hiefür nur auf die ermüdenden Wiederholungen des *Dies irae* — sonst wohl des schönsten Stückes, das von einer ungemein dramatischen Kraft getragen ist —, dann auf das (durch seine vielen *Parlando*-Stellen) geradezu ermüdend wirkende Offertorium, auf das *Sanctus* und *Benedictus*, die nur durch Beschneidung des (in einem Requiem vollständig vergriffenen) *Hosanna* erträglich gemacht werden können. Aber ich wiederhole, daß alles das nur bei einer Aufführung ohne Orchester so stark in Erscheinung tritt; im Orchester werden die leichtbeweglichen Instrumente diese Schwächen ausfüllen oder ganz beseitigen, und darum möchte ich das im übrigen äußerst stimmungsvolle Werk in seinem gediegenen Arrangement zur Aufführung recht warm empfehlen, aber — wenn es nur irgendwie sein kann — mit Orchester.

Knüppel, A. A., Op. 5. *Missa in hon. S. Antonii Abb.* für 5st. Männerchor. **Altenessen, H. Karst.** Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Meßkompositionen für 5st. Männerchor sind selten, weil bei der gehäuften Stimmenzahl einerseits und dem beschränkten Stimmenumfang anderseits dem Komponisten viel größere Schwierigkeiten erwachsen

Digitized by Google

als im regulären vierstimmigen Satze. Das hohe *as*, wiederholt sogar das hohe *b*, findet sich im vorliegenden Opus häufig, auch der zweite Baß muß über ein kräftiges tiefes *F* verfügen, um den übrigen Stimmen eine sichere Grundlage zu bieten. Wer über solche Kräfte gebietet — und zwar in nicht geringer Anzahl —, der kann die sonst mittelschwere Meßkomposition zur feierlichen und klangschönen Aufführung bringen.

2. Orgelkompositionen

Kothe, B. Präludienbuch für Orgel. Neue Ausgabe von **K. Jendrossek. Leipzig, Leuckart.**

Das ‚Präludienbuch' hat Kothe als Ergänzungsmaterial zu seinem „Handbuch für Organisten" gedacht und als solches hat es namentlich unter seinen Schülern weite Verbreitung gefunden. Die neue durch Jendrossek besorgte Ausgabe bringt insofern Verbesserungen, als sie zur Angabe des Pedalsatzes, den der Herausgeber in der ersten Auflage selbst schon verzeichnet hatte, nun auch die Fingersatzbezeichnung hinzufügt, ein Vorteil, der sich für schwächere Schüler sicher nicht unterschätzen läßt. Die Notierung aller Stücke auf drei Systemen wurde beibehalten. Da das Opus fast nur musikalisch wertvolle Stücke enthält, wird auch die Neuausgabe willkommene Aufnahme finden.

Herzog, J. G., Op. 41. Orgel-Schule, I. und II. Teil. Neubearbeitet von **Dr. H. Schmidt** und **A. König. Erlangen und Leipzig, A. Deichert.** Preis 5 ℳ, geb. 6 ℳ.

Herzogs Orgelschule ist zu bekannt und gut eingeführt, als daß man ihr noch eigene Worte des Lobes mit auf den Weg geben müßte. Die erfahrenen Neuherausgeber haben sich deswegen bei der Bearbeitung des I. Teiles mehr auf eine äußerliche, organisatorische Umgestaltung beschränkt und im II. Teil eine neue Sammlung geschaffen, welche „die Technik des Spielers weiter befestigen, ihm praktisches Material für die Formenlehre bieten und mancherlei Anregung für seine spätere Tätigkeit geben soll". Die ausgewählten Stücke dürfen fast durchwegs — soweit sie nicht ohnehin von unseren Klassikern des Orgelspiels stammen — Anspruch auf musikalischen Wert erheben; dabei soll aber nicht verschwiegen sein, daß man bedeutende und klangvolle Namen der Neuzeit — ich denke hiebei gar nicht an unsere „Hypermodernen" — vergeblich sucht. Als pädagogischer Gewinn darf die Gruppierung des Stoffes nach Formen und die kurzen Einführungen hiezu betrachtet werden. Wenn das ganze Werk in erster Linie auch für den evangelischen Gottesdienst geschaffen wurde, so kann doch auch der katholische Organist zu Studienzwecken sich desselben mit Nutzen bedienen; für die katholische Liturgie allerdings besitzt derselbe selbst eine wertvolle und fast überreiche Literatur.

Quadflieg, J. Orgelbuch zum Gesangbuch der Diözese Münster. II. Aufl. Mit Ergänzungsheft zur I. Auflage. **Münster i. W., Aschendorf.** Preis 11 ℳ 50 ₰, geb. 13 ℳ 50 ₰, bezw. 1 ℳ 25 ₰.

Wenn man sich auf den Standpunkt stellt, daß eine Orgelbegleitung zu einem Gesangbuch nicht allein die Harmonisation der betreffenden Kirchenlieder, sondern auch stilvolle Vor- und Nachspiele enthalten soll, dann darf man ohne Übertreibung behaupten, daß das vorliegende Orgelbuch zu den idealsten Werken gehört, die auf diesem Gebiete existieren. Nicht nur der Reichtum an Vor- und Nachspielen — es sind über 1000 Nummern, darunter 892 vom Herausgeber —, sondern noch vielmehr die künstlerische Qualität derselben ist es, die ihm seinen bleibenden Wert geben und es zum Vorbild für andere Diözesen machen. Hier kommt jeder Organist, auch der bereits fixe und fertige, auf seine Kosten und erhält in den feinen thematischen Ausarbeitungen sowie in den sorgfältig ausgewählten Registerzusammenstellungen immer neue Anregung und neues Studienmaterial. Aus diesem Grunde möchte ich das praktische Werk, zu dem man den gewissenhaften Herausgeber wie die Diözese Münster in gleicher Weise beglückwünschen kann, zu Studien- und Übungszwecken für Kirchenmusikschulen, Lehrerseminare aufs wärmste empfehlen. Auch der Verlag hat dem Buche eine prächtige Ausstattung und Anlage gegeben, die sich besonders auch darin bewährt, daß der Organist während eines Liedes niemals umzublättern braucht. Wenn ich für eine Neuauflage vielleicht einen Wunsch aussprechen soll, so wäre es dieser, daß der eigentliche Beginn des Kirchenliedes, bezw. das Kirchenlied selbst auf irgend eine Weise typographisch noch deutlicher und augenfälliger hervorgehoben werden möchte, damit es der Organist — besonders bei eiligen Gelegenheiten — aus der reichen Zahl der Vor- und Nachspiele sofort herausfindet. Durch ein separat ausgegebenes „Ergänzungsheft" ist auch den Besitzern der I. Auflage deren Benützung ermöglicht worden.

Pohl, J. 60 Vorspiele für Orgel oder Harmonium in den gebräuchlichsten Tonarten. **Weismes, Selbstverlag.** Preis 2 ℳ 50 ₰.

Bei der gegenwärtigen Hochflut von Orgelsammlungen in allen möglichen Formen und Titeln gehört schon ein gewisser Wagemut für Verleger und Komponisten dazu, das Meer durch neue Wasser zu vermehren. Wenn aber der Komponist die Verlagsfrage so einfach zu lösen versteht wie unser Autor und zudem so klare und gutklingende Nummern für einfache Verhältnisse zu schreiben versteht, mag man sich mit seinem Gang in die Öffentlichkeit versöhnen. Freilich, ob sich die 60 Vorspiele auf der Oberfläche halten werden, das ist eine andere Frage, deren Entscheidung die Zukunft geben wird.

Schieppati, E. 15 leichte Stücke für Orgel oder Harmonium. **Mailand, A. Bertarelli & Co.** Preis 2 Lire 50 Cts.

Das Epitheton des Titels paßt nicht nur auf die äußere, sondern auch auf die innere Qualität der Stücke.

Digitized by Google

Latzelsberger, J., Op. 217. 5 Weihnachts-Präludien für Orgel oder Harmonium. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Preis 1 ℳ 50 ₰.

Billige Weihnachtsware.

Hladnik, Ign., Op. 61. 5 fugierte Festspiele für Orgel. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Preis 2 ℳ.

Wertvoller, aber auch schwieriger als die eben besprochenen Orgelstücke.

Bach, J. S. 60 ausgewählte 4st. Choräle, herausgegeben von A. Gessner. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis 80 ₰.

Die 60 Choräle sind von Professor Gessner mit feinem Geschmacke aus dem großen Sammelwerk „371 Choräle von J. S. Bach" ausgehoben worden; „kleine Münzen zwar aus einem großen Schatze, doch trägt eine jede das Gepräge des tiefsinnigen Bach". Ein würdiges Seitenstück zu Renners Auswahl von Bachschen Werken für katholische Organisten im gleichen Verlage.

Verlag von **F. E. C. Leuckart, Leipzig:**

Grabert, M., Op. 40. Variationen und Fuge in *E*-moll. Preis 2 ℳ 50 ₰.

Die Variationen sind von sehr verschiedenem Werte; die ganze Seite 11 muß sogar als geschmacklos bezeichnet werden. Besser ist die Fuge, wenn auch sie manchmal hart an das Banale streift.

Ertel, P., Op. 23. Präludium und Doppelfuge. Preis 3 ℳ.

Ganz in modernem Stile geschrieben, besonders im harmonisch sehr willkürlichen Präludium stark an die Regersche Art gemahnend. Die Verknüpfung des Bachschen Fugenthemas mit dem Choral „Wachet auf" ergibt eine interessante Doppelfuge mit gewaltigen Steigerungen und kühnem Orgelpunkte auf *E*.

Kobelt, Joh. Fantasie und Fuge in *Cis*-moll. Preis 2 ℳ.

Ernste, gediegene Musik; technisch gut gearbeitet. In der Fuge befremden die Seite 13 unmotiviert auftretenden und ebenso nach fünf Takten wieder verschwindenden Doppeltriolen.

Hoyer, K. *Passacaglia* und Doppelfuge in *E*-moll. Preis 2 ℳ 50 ₰.

Ein vorzügliches Werk mit einer geradezu meisterhaften Doppelfuge.

Roth, H. Präludium, *Chaconne* und Doppelfuge in *D*-moll. Preis 3 ℳ.

Wiederum ein prächtiges Werk. Die *Chaconne* sieht ihr Vorbild in Georg Muffat, ist aber durchaus mit selbständigstem modernem Geiste erfüllt.

Schumann, C., Op. 40. Sonate Nr. 5 in *G*-moll. Preis 3 ℳ.

In der Erfindung nicht bedeutend, manchmal sogar das Banale streifend. Der erste Satz ist entschieden der beste.

Reinecke, A., Op. 284. Sonate. Preis 3 ℳ.

Eines der letzten Werke des bis zu seinem Tode unermüdlich schaffenden Leipziger Altmeisters. Wer mit 85 Jahren noch so gediegen zu schreiben versteht, ist um seine geistige Kraft und Frische wahrlich zu beneiden. R. wandelt hier auf den klassischen Bahnen eines Mendelssohn und Schumann, wenn auch seine persönliche Note damit nicht verkannt sein soll.

Carlsen, Cam., Op. 28. Sinfonische Suite nach Davids 42. Psalm. (Sehnsucht, Unruhe, Gebet, Elend, Hoffnung.)

Programmusik nach Art der O. Mallingschen Stücke, vorwiegend orchestral gehalten, aber dabei sehr ernsten, ja oft düsteren Charakters, wie sich schon aus dem Inhalt des Psalms, dessen Stimmungsgehalt musikalisch mitunter treffend illustriert ist, ergibt.

Haas, Jos., Op. 25. Suite in *A*-dur. *(Improvisation, Intermezzo, Capriccio, Romanze, Passacaglia.)* Preis 4 ℳ.

Noch selten dürfte sich ein Lehrer einen so peinlich genauen Nachahmer herangebildet haben wie Max Reger seinen Schüler Joseph Haas. Schon das gesamte Notenbild bis herab zur Art der Vortragsbezeichnungen unterscheidet sich in nichts von dem einer Regerschen Orgelkomposition. Aber auch der Inhalt läßt selbst die geringste Spur von Eigenart vermissen: dieselbe harmonische Kompliziertheit bei gleichen (Regerschen) Wendungen und dieselbe Unruhe der Modulation und Rhythmik, durch keinerlei Gefühlsgehalt motiviert. Eine warme, zum Herzen dringende Melodik — doch die Seele jeder wahren Musik — fehlt durchaus.

Brandt, A., Op. 16. *Passacaglia.* Preis 1 ℳ 80 ₰.

Eine der einfachsten Kompositionen in dieser ergiebigen Form, zwar ohne hervortretende Originalität, aber gut klingend.

Karg-Elert, S., Op. 86. Zehn charakteristische Tonstücke. Heft I und II. Preis à 3 ℳ.

Kompliziertesten und in harmonischer Beziehung schrankenlos moderne Kompositionstechnik, die sich von Reger beeinflußt zeigt. Man vermißt häufig wirkliche Wärme der Empfindung und natürlich fließende Melodik. Hübsche, leichter verständliche Stücke sind Nr. 3 und 7, letzteres trotz des Zehnvierteltaktes.

Digitized by Google

Lubrich, Fr., Op. 13. Drei Stücke: Präludium, Romanze, Scherzo. Op. 20. Introduktion und *Passacaglia* in *B*-moll. Preis 1 ℳ 20 ₰ bezw. 2 ℳ 50 ₰.

Die *Passacaglia* dürfte wohl als die beste Komposition zu bezeichnen sein, wenn auch hier wie in den anderen Stücken eine gewisse Selbständigkeit der Erfindung vermißt wird und an deren Stelle oft eine gesuchte und gekünstelte Scheinoriginalität tritt. Auch bei Lubrich ist der Einfluß Regers nicht zu verkennen.

Krause, E., Op. 111. Drei kurze Orgelstücke. Preis 1 ℳ 20 ₰.

Einfache Nummern ohne besonderen Wert.

Wick, Br., Op. 1. Drei Tonstücke. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Melodische, anspruchslose Stücke von leichter Ausführbarkeit.

Seifert, U., Op. 42—44, 55. Orgelkompositionen. Preis 1 ℳ, 1 ℳ 20 ₰, 1 ℳ 50 ₰ bezw. 2 ℳ 40 ₰.

Die vier Hefte bieten einfache, gut klingende Stücke, welche aber im übrigen keine Spuren moderner Ausdrucksweise zeigen.

Glaus, Alfred. Drei Choralvorspiele. Preis 1 ℳ 80 ₰.

Mit großer kontrapunktischer Gewandtheit geschrieben, aber nur für die protestantische Liturgie brauchbar.

Claussnitzer, P., Op. 26. Zehn Choralvorspiele. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Tüchtig gearbeitete Stücke mäßigen Umfangs über Melodien protestantischer Kirchenlieder.

Aus dem Verlage von **Durand & Fils, Paris:**

Roger-Ducasse. Pastorale. Preis 3 Fr. 50 cent.

Anfangs im Charakter an Bachs berühmtes Pastorale erinnernd und von diesem beeinflußt, wird das Stück im Verlauf der weiteren Entwicklung immer komplizierter und verliert schließlich ganz den Charakter eines Pastorale.

Boulay, J. 3 *Pièces. Andante — Prélude — Fugue.* Preis 4 Fr. 56 cent.

Von den drei Kompositionen werden das überaus zart empfundene *Andante* als Vortragsstück für feine Registrierung und die gediegen gearbeitete Fuge besonders gefallen.

Pierné, G., Op. 29. *Trois Pièces. Prélude — Cantilène — Scherzando.* Preis 4 Fr.

Drei feinsinnige Kompositionen zum Konzertvortrag, besonders die *Cantilène* und das *Scherzando* — duftige und poesievolle Stücke, die natürlich eine ebenso feine Registrierung erfordern.

Bonnal, J. E. *Paysage Landais.* Preis 2 Fr.

Nicht bedeudend. Im Charakter eines Liedes ohne Worte gehalten und dem deutschen Empfinden wenig entsprechend, wird das Opus jedenfalls nur auf französischen Orgeln wirken.

Büsser, H., Op. 36. *Marche de Fête.* Preis 2 Fr.

Ein sehr pompöser und origineller Festmarsch ohne den gewöhnlichen trivialen Beigeschmack solcher Stücke. Ist derselbe auch durchaus orgelmäßig geschrieben, so kann er doch bei liturgischen Gelegenheiten keine Verwendung finden, wohl aber dürfte er z. B. bei einem feierlichen Einzuge u. ä. am Platze sein. Nicht schwierig in der Ausführung.

Verlag von **Janin Frères, Lyon:**

Brun, F. 5 *Pieces brèves.* Preis 1 Fr. 75 cent.

Kurze und leichte Stücke über gregorianische Melodien, denen ein besonderer Wert nicht eigen ist.

Tombelle F. de la. 10 *Pièces.* Heft I und II. Preis 3, bzw. 2 Fr.

Die Stücke sind über gregorianische, volkstümliche und Originalthemen — teilweise ohne selbständiges Pedal, also auch für Harmonium ausführbar — geschrieben und haben sehr ungleichen Wert. Übrigens tragen Nr. 6 des ersten Heftes und Nr. 3 und 4 des zweiten Heftes mehr den Charakter von Klavier- als Orgelstücken.

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage an: Der siebente und achte Bogen zum VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik“: Dr. Otto Drinkwelder S. J., Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrg. ∴ **1912** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

9. Heft
September

Zum vorgregorianischen Alleluja

* * * Von P. Dominikus Johner O. S. B.-Beuron * * *

Schon P. Ambrosius Kienle O. S. B. hat in seiner Choralschule (3. Auflage, Seite 72) es zum wenigsten als sehr wahrscheinlich bezeichnet, daß die vorgregorianischen Melodien reicher waren an ausgedehnten Jubilationen und daß sie vom heiligen Gregor auf einfachere Verhältnisse, nämlich auf die im Mittelalter gesungene, sehr maßvolle Melodie zurückgebracht wurden. Diese Auffassung erhält durch P. Blume S. J. in einem sehr beachtenswerten, neue Wege weisenden Artikel: „Vom Alleluja zur Sequenz" (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1911, Seite 1—20) neue Bestätigung. Die Stelle nämlich in einem Brief Gregors des Großen,[1]) in der dieser bemerkt, das Alleluja sei zur Zeit des Papstes Damasus aus Jerusalem nach Rom gekommen, und in der er von sich selber fortfährt: *„et ideo magis in hac sede illam consuetudinem amputavimus, quae hic a Graecis fuerat tradita"*, erklärt P. Blume dahin, daß Gregor der Große den langen, aus dem Orient übernommenen Jubilus des Alleluja gekürzt habe, und daß wir in unserer heutigen Liturgie nur diese kürzere Redaktion des langen Jubilus besitzen. Er spricht ferner die Vermutung aus, daß der lange ungekürzte Alleluja-Jubilus etwa vom 8. Jahrhundert an vor allem das Tonmaterial zu den Sequenzen gegeben habe. Freilich fehlen uns über das vorgregorianische Alleluja sichere Quellen. Vielleicht entbehrt es nicht des Interesses, darauf hinzuweisen, daß sich das Alleluja *„Coeli enarrant"* im Kod. 121 von Einsiedeln Seite 360 in einer einfachen Melodie, die im vatikanischen Graduale am zwölften Sonntag nach Pfingsten zu dem Text *Dominus Deus salutis meae* vorkommt, Seite 361 aber in ziemlich erweiterter Form findet.[2]) Um nur auf ein Beispiel hinzuweisen, hat das Wort *firmamentum* in der ersten Fassung auf der Silbe *men* nur drei Noten, während es in der zweiten Fassung achtundsechzig Noten aufweist. Auch an anderen Stellen ist die Melodie im zweiten Falle reicher, wenngleich nicht in diesem ausgedehnten Maße.

Was P. Blume Seite 14 voraussetzt, daß die beiden Fassungen in den ersten Tonsätzen einander gleich waren und blieben, daß die weiteren Sätze hingegen immer mehr voneinander abwichen, trifft hier tatsächlich zu. Der Anfang ist ganz gleich, dann aber zeigen sich große Unterschiede.

Ein zweites Alleluja, das in einfacher und reicher Form nachweisbar ist, ist das Alleluja zum Text *Cantate Domino* vom 16. Sonntag nach Pfingsten (vgl. das Vatikanische Graduale). Auf der letzten Seite des Kod. 359 von St. Gallen (nicht

[1]) *Ep. ad Johannem Syracus. Ep.* (Migne P. L. 77, 956).
[2]) Vgl. *Revue du Chant Grégorien* 20, 40 f.

Digitized by Google

vie Dom Pothier schreibt 339) findet sich das Alleluja in einer die ganze Seite üllenden Ausdehnung. So sehr wir sonst das bloße Notenzählen bei Choralnelodien perhorreszieren, so bleibt uns, da eine phototypische Wiedergabe dieser Seite zu kostspielig und doch manchem Leser damit nicht gedient wäre, nichts nderes übrig, als auch hier, wenigstens bei einigen Silben, die Noten nachzuzählen. Freilich ist das Lesen dieser Seite bei mangelhafter Wiedergabe des Originals nicht eicht. Auch hier haben wir, wie oben, bei der einfachen und bei der ausgedehnten Melodie ganz denselben Anfang, nachher aber gehen die Melodien weit auseinander. Auch bringt die erweiterte Form im Text den Zusatz: *notum fecit Dominus alutare suum ante conspectum gen* — hier brechen Text und Melodie unvollständig b; die Seite schließt dann mit dem Worte *iustitiam,* das wieder mit Noten verehen ist.

Die einfache Melodie bringt auf der Silbe *bi* in *mirabilia* zweiundzwanzig Noten, die erweiterte sechsundachtzig Noten, die einfache Melodie auf *Dominus* dreißig, die erweiterte vierundachtzig und endlich noch auf *salutare* hundertvierunddreißig Noten. Ob das wohl Überreste der vorgregorianischen Alleluja sind?

Der dem Alleluja in sehr reicher Fassung beigegebene Vers könnte ja Zweifel erwecken über das hohe Alter dieser Stücke, da Prof. Wagner in seiner Einführung n die gregorianischen Melodien (3. Auflage, Seite 93) schreibt: „Jedenfalls wurden die Allelujaverse durch Gregor erst eingeführt." Indessen geht doch aus dem Zusammenhang hervor, daß es ihm vor allem darum zu tun ist, zu zeigen, daß der Allelujavers „nicht jünger sein kann als Gregor I.", und daß man wohl mehr Gewicht darauf legen muß, daß sich überhaupt „nicht mit Sicherheit ermitteln läßt, wann dem Alleluja ein oder mehrere Psalmverse angefügt wurden". Mit dieser Auffassung ließe sich auch die Tatsache leicht vereinigen, daß die aus dem 12. und 13. Jahrhundert stammenden Handschriften, welche nach Dom Raphael Andoyer (*Revue du Chant Grégorien* 20, 69ff.) den vorgregorianischen Choral enthalten im Graduale der Vatikanischen Bibliothek Nr. 5319 und ein unvollständiges Graduale des Archives von St. Peter Nr. F 22 — ob das im selben Archiv Nr. B 79 sich findende Antiphonar auch Meßgesänge enthält, entzieht sich unserer Kenntnis), dem Alleluja einen Vers beifügen. Allerdings kontrastiert das in der *Revue l. c.* Seite 108 angegebene Alleluja durch seine Einfachheit sehr stark gegen die früher skizierten reichen Melodien.

Möchte diese unsere Angabe dazu dienen, zu dem Studium der Frage nach dem vorgregorianischen Alleluja, die noch manch dunklen Punkt enthält, anzuregen. Vielleicht würde auf die Urgeschichte des Chorals und die Geschichte der Sequenz neues Licht fallen.

Digitized by Google

Heilige Musik!

Beiträge zur Ästhetik der Kirchenmusik
von P. Joseph Weidinger S. J.-Prag

Wir ziehen das melodische System in der Musik dem nur motivischen vor, verlangen demnach, daß die Leitmotive nicht allein dastehen, sondern eine Melodie entweder bilden oder umkleiden. R. Wagner ist ein Feind der „absoluten[1]) Melodie", wie seine Schriften: Oper und Drama, Kunst und Revolution, und besonders „Das Kunstwerk der Zukunft" beweisen. Nach eben diesen Schriften ist sein Ideal „die unendliche Melodie, welche auf der Oberfläche der fortlaufenden Harmonie erscheint"; die Harmonie ist das wogende Meer des dramatischen Lebens und Kämpfens, und dieses ist im Musikdrama allein maßgebend — das Hauptgebrechen der bisherigen Oper (vor R. Wagner) sei, daß darin ein Mittel (die Musik) zum Zweck gemacht worden sei —; Wort und Musikton gehören untrennbar zusammen — *musica famula poëseos* —, sie müssen von selbst „die Melodie" ausgebären; in das Gewebe der dramatischen Harmonie aber werden die goldenen Fäden der Leitmotive eingeflochten (zur Auszeichnung und Orientierung).

Die absolute Melodie, die R. Wagner so sehr verabscheut — er verwechselt eben die selbständige Melodie mit der allein herrschenden, neben der Harmonie, ja über sie und „über den dramatischen Zweck unumschränkt gebietenden Melodie" —, ist in seinem großen „Kunstwerk der Zukunft" und — fügen wir hinzu — im Kunstwerk aller Zeiten, im katholischen Gottesdienste, so gut *sui juris,* eigenberechtigt, wie die Baukunst, welche das Kunstgebäude (R. Wagners Theater) schafft, und die Malerei, welche es nach eigenen Gesetzen ausschmückt, wie die Dichtkunst, welche den Text gibt und die Darstellungskunst, die ihn vorträgt. Sie muß aber zugleich zweckmäßig gebildet sein, weil sie sich, wie die andern Künste, einem höheren Zweck unterordnen muß: der Idee des Dramas im Theater, der Idee der dramatischen Liturgie im Gottesdienst. Dadurch wird sie keineswegs Zweck selbst, so wenig wie der Schauspieler auf der Bühne und der Priester am Altare; Zweck ist das (weltliche und geistliche) Drama. Die absolute, d. h. nicht dienende allein, sondern nach den Gesetzen ihrer eigenen Herrin Kunst einherschreitende Melodie galt bis R. Wagner als vorzüglichstes Ausdrucksmittel für Affekt und entsprechende Idee; die Hauptmelodie stellte die *causa formalis,* die Hauptidee, dar, die Nebenmelodien samt Motiven und Akkorden verkörperten die acht Neben- und Hilfsideen und ihre Affekte.

Melodie ist die Seele der Musik, sagt Mozart. Und der geistvolle Musikkritiker A. W. Ambros:[2]) „Melodie, und zwar liedmäßige Melodie, ist und bleibt die Blüte der Musik ... Melodie ist die Gabe des Himmels, welche der Naturmensch, der singende Alpenhirt, der einfache Pfeifer, der zum Tanze aufspielt, wie von selbst findet, — sie ist die erste Stufe der Tonkunst und sie ist zugleich die letzte und höchste, denn die Kunstgeschichte lehrt uns, daß sie die Anadyomene war, die endlich, nach Jahrhunderten, aus dem wogenden Meere der Harmonien auftauchte. Behüte uns der Himmel, daß wir sie aufgeben!" Die Melodie ist auch Mutter der Musik. Sie hat sowohl die Gesangsmusik im Morgenlande und Abendlande, als auch die Instrumentalmusik hervorgebracht.[3]) Im Anfang der Musik finden wir bei allen Völkern, die uns bekannt worden sind, die einstimmige Musik ohne Begleitung; und einstimmiger Gesang ist noch jetzt im Orient ausnahmslos in Übung. Später nahm der Chor zum Tontreffen ein Instrument zu Hilfe; auf diesem wurde eine primitive Kunst der Mehrstimmigkeit oder Begleitung geübt; man ließ während der ganzen Melodie stets eine Quint mittönen. Diese Art kann man heute

[1]) Vergl. A. W. Ambros „Kulturhistorische Bilder ..." 2. Aufl., 1865, Leipzig, a. a. O. S. 149.
[2]) In seinem öfter angezogenen Buch: Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, S. 169 u. a.
[3]) Vgl. Neue Musik-Zeitung, Stuttgart-Leipzig, XXIX., 14., 25. April 1908 von Dr. Otto Neitzel, Köln.

Digitized by Google

noch im Orient von der Türkei bis zu den Chinesen finden. Auch in der Savoyarden-eier ist diese Harmonisierung noch immer gebräuchlich. Übrigens hatten unsere Organa des Mittelalters, die Harmonien und Orgeln dieselbe Einrichtung; ein Überbleibsel davon sind die Mixtur-Register in unsern Orgeln.

Die alten Griechen hatten einen sehr ausgebildeten, nach Akzent und Quantität genau gegliederten Gesang,[1]) immer einstimmig, auch in den Chören; und ihre Instrumentalbegleitung, die übrigens wegen ihrer armseligen Instrumente ganz einfach war, scheint nach dem Fragment des Papyrus Rainer, welches ein Stück der Partitur zum *Orestes* des Euripides darstellt, eine zweite Melodie (gegenüber der Gesangsmelodie) gewesen zu sein.

Die griechischen Melodienschätze, ausgebaut und vervollkommt von den Syrern, einerseits und die jüdischen Tempelgesänge andrerseits gingen in den Besitz der christlichen Kirche über. Jerusalem und Antiochia waren die Quellen. Daher zumeist kam der Kirchengesang, später Chorgesang, *cantus choralis* genannt, über Mailand nach Rom.

Der Choral ist nur auf dem melodischen Prinzip aufgebaut, und die daraus sich entwickelnde Polyphonie ist ebenso eine Verbindung choralartiger Einzelstimmen zu einem lebensvollen Ganzen. Erst mit Viadana (um 1600) zeitigte unter dem Einflusse der „Wiedergeburt der antiken Kunst" eine Melodie mit harmonikaler Färbung, die Monodie: sie ist der Anfang der modernen Melodie. Diese fordert eine harmonische Begleitung durch Instrumente oder Stimmen. Harmonie und Melodie entwickeln sich: die Harmonie erhält durch Giuseppe Zarlino von Chioggia (1517—1590) und Claudio Monteverde[2]) 1567—1643) ihre Regeln und ihr System (nach zwei Tongeschlechtern), die Melodie wird durch die Gesetze der Melodiebildung aus musikalischen Motiven, durch deren Erweiterung, Verengerung, Umkehrung, durch Einteilung in einfache und zusammengesetzte Melodien und in Perioden, sodann durch den jetzt erst eingeführten Aufbau derselben auf dem Untergrunde einer zweckmäßigen Harmonie, endlich durch ihre *ad hoc* erfundene Form, daß sie nämlich das erste Ausdrucksmittel der Hauptidee der Tondichtung sei, eine „absolute", d. h. eine selbständige; sie bildet und regelt sich nach eigenen Gesetzen, wenn sie auch dem lyrischen und dramatischen Zweck der Tondichtung sich unterordnet. Sie ist demnach Herrin in ihrem Kreise, weil jede Kunst ihr eigenes Gebiet und ihre eigene Art hat. Die Melodie darf nie eine bloße Dienerin *(famula poëseos)* werden. So haben unsere Klassiker alle es gehalten. Sie ließen die Melodie, die *causa formalis,* der ganzen Komposition, sich entfalten, entwickeln, sich immer wieder, bald in gleicher, bald in veränderter Form, vorstellen. Wagner aber — durch diese Gegenüberstellung wird die Sache noch klarer — läßt die Melodieansätze (Motive) nur soweit hervortreten, als sie den poetischen Text ausdrücken, er läßt keine Erweiterung, Alteration, Wiederholung derselben zu, sondern bricht sie plötzlich ab, wenn sie dem Text gedient haben. Dadurch hört die Musik auf, freie Kunst zu sein; sie wird zum Kleide für die Poesie, zur Dienerin einer andern Kunst, und zwar zu einer Dienerin, die nie ein freies Wort zu sagen hat. Nicht Freiheit der Detailausführung, nicht thematische Durchbildung, nicht sinnlich bestechende Anmut ist es, was ihm am Herzen liegt, mit der rücksichtslosesten Konsequenz verfolgt er ganz allein den dramatischen Zweck. Den erreicht er auch, verfehlt aber dafür zuweilen den musikalischen. Sein Abscheu vor der absoluten Melodie rührt eben daher."[3]) Dem dramatischen Zweck entsprechend reiht er die einzelnen Leitmotive der auftretenden Personen aneinander, ohne sie auszuführen; und so entstehen Melodiegelieder, keine Melodien aus einem Guß: diese intendiert er auch nicht.

Das von R. Wagner zu einer Art System ausgebildete Ausdrucksmittel der Leitmotive ist an sich nicht ganz neu. Man findet dergleichen schon in Don Juan. Einen sehr sinnreichen Rückblick auf den Spottchor bringt Weber in der Wolfschluchtszene an, und der bekannte diabolische Terztriller ist das eigentliche höllische Jubelmotiv Kaspars, da er im Trinkliede, in der Arie und in der Wolfschluchtszene wiederkehrt. Meyerbeer läßt

[1]) Vgl. den interessanten Artikel in „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft" I, 1899, von Dr. O. Fleischer. 3. Ebs. Westphal „Plutarch über die Musik", Breslau 1865, u. a. S. 66. Die Schrift ist fast wörtlich aus ältern Schriftstellern, besonders Aristoxenus, exzerpiert.

[2]) W. A. Ambros Geschichte der Musik II. Hugo Riemann Geschichte der Musiktheorie im XIX.—XIX. Jahrhundert. [3]) W. A. Ambros Kulturhistorische Bilder S. 149.

Digitized by Google

in Robert das Motiv der Romanze Raimbauds, das Rittermotiv der vier Pauken an bezeichnenden Stellen immer wieder auftauchen, ebenso in den Hugenotten den Choral, und in der Musik zu Struensee sind die bezeichnenden Motive, die man Königinmotiv, Hofintriguemotiv, Gardemotiv, Pastormotiv usw. nennen könnte, schon völlig so verwendet, wie Wagner im Lohengrin seine Leitmotive benützt.[1]) Wagner hat sein Elsamotiv, sein Lohengrinmotiv, sein Parzifalmotiv, das dem *Exultet*-Motiv des Karsamstags gleich ist, das Siegfriedmotiv und so ein Motiv für alle Helden; aber er führt sie nie weiter aus, verbindet sie nie zu einer Melodie und läßt sie auch nicht eine andere Melodie umspielen. Man könnte diese Art zu komponieren mit der Sezession in der Malerei vergleichen. Diese hat zwei Kennzeichen gegenüber der früheren Kunst zu malen. Sie drückt Stimmungen aus — die alte Kunst drückt Ideen aus, wie jede Kunst —, und sie deutet ihre Bilder mehr an, statt sie (wie früher) genau und säuberlich auszuführen. Geradeso geht die moderne Musik vor: sie gibt nur Stimmungen und deutet bloß an.

Wir sind auf Richard Wagner und seine Nachfolger deshalb eingegangen, weil die modernen Komponisten den Einfall haben könnten, deren Stil ganz auf die Kirchenmusik zu übertragen, da sie mit Edgar Tinel einen „Zukunftsstil der Kirchenmusik" anstreben. Die Leitmotive und Leitmelodien können und sollen sie anwenden, aber innerhalb der oben gegebenen Grenzen. Tatsächlich hat Franz Liszt in seiner *D*-dur-Messe den gewagten Versuch gemacht, Wagners Prinzipien ohne weiteres auf den Text der Messe anzuwenden, nämlich mittelst durchgehender Leitmotive allein die Einheit des Ganzen äußerlich herzustellen, durch rastlos drängende, fast jagende Harmonien den Worten der Liturgie irgend einen bunten theatralischen Untergrund zu geben und in dramatisch-leidenschaftlicher Form die subjektiven Stimmungen (und bloß Stimmungen) anzudeuten. „Die innigste Glut eines leidenschaftlich aufgeregten, tiefreligiösen Sinnes spricht sich darin aus, und da steckt denn zum Teile auch ein Grund zu Bedenken, insofern es sich um diese Messe als Kirchentonwerk handelt. Diese Messemusik regt leidenschaftlich auf. Es ist das heftige Rütteln des in den Erdenkerker gebannten Geistes an den Gitterstäben, die seinen Flug ins Vaterland des Lichtes und der Freiheit hemmen, wie Thomas von Kempen so schön sagt: *Jam velles esse in libertate gloriae filiorum Dei, jam te delectat domus aeterna et coelestis patria gaudio plena: sed nondum venit hora ista, sed est adhuc aliud tempus, scilicet tempus belli, tempus laboris et probationis* (*imit. Christi* III. 49). Insbesondere bringt Liszts Eigenheit, der ersten Hälfte der musikalischen Periode keine abrundende, entsprechende zweite folgen zu lassen, eine eigentümliche Unruhe hinein," schreibt A. W. Ambros. Motive und keine Melodien, das ist der Stil R. Wagners; ob die unparteiische Kritik der Geschichte ihn anerkennen wird, lassen wir dahingestellt sein. Unsere Klassiker sind dagegen, und das hört man von allen ernsten Musikern sagen: die Musik eines Haydn, Mozart, Beethoven beruhigt, die des R. Wagner treibt von einer Unruhe zur andern; es liegt etwas von der Hast und Schnellebigkeit unserer Zeit darin. Man könnte sie mit dem großartigen Schauspiele eines in Tätigkeit befindlichen feuerspeienden Berges vergleichen: herrlich wie ein natürliches Feuerwerk, in tausenden von Raketen, Blumenbuketen und Feuerrädern, in feurigen Flammenwogen und glühenden Sprühregenströmen, in lichtgetränkten Feuergarben sprühend und spielend steht der Zauberkegel inmitten der staunenden Landschaft da, angetan mit seinem Rosenkleide und umzuckt von unzähligen Lichtblitzen, — aber wenn das Schauspiel vorüber ist, bleibt Lava, Asche und vielfach Verderben.

Noch möchten wir schließlich c) den Leitakkord als konventionelles Symbol vorschlagen. Dieser Leitakkord könnte zugleich der Ausgangspunkt für Leitmotive und Leitmelodien sein.

[1]) Ambros l. c. sagt: „Dergleichen ist ganz gut und zweckmäßig, solange es nur nicht zur Hauptsache wird; denn sonst fühlt man sich wirklich an den lustigen Einfall im parodierten „Robert dem Teufel" gemahnt, wo Bertram eine schwarze, rot gefütterte Jacke an hat, und, so oft er sie mit dem Roten nach außen trägt, Teufel, dagegen wenn er das Schwarze herauskehrt, zärtlicher Vater ist, und durch dieses „Leitmotiv" den Zuschauer immer gleich orientiert."

Digitized by Google

Eugenius Casparinis Orgelwerk zu Görlitz

Geschichtliches zur Orgelbaukunst im Mittelalter von Joseph Petzelt-Paderborn

Wenn der Menschengeist etwas Lobenswertes ersonnen, so ist es gewiß der Orgelbau; denn wer alle die dazugehörigen Stücke betrachtet und wie diese mannigfaltigen leblosen Dinge durch eines Menschen Hände und Füße zu einer so angenehmen, gemütsbewegenden Harmonie gleichzeitig zum Spiel gebracht werden können, der kann sich wahrlich der Verwunderung nicht erwehren. Wenn man in das Altertum zurückblickt, bleibt manche offene Frage. So kann man nicht einmal den Erfinder dieser Kunst nennen, viel weniger sagen, zu welcher Zeit oder mit welcher Beschaffenheit der Orgelbau seinen Anfang genommen. Dennoch verdienen die Anfänger ihr billiges Lob, denn sie sind gleichsam die Wurzeln, aus denen der Orgelbau nach und nach so hoch gewachsen, daß er fast nicht höher kommen kann. Dies bezeugen die vielfach kostbaren Orgelgebäude, die hin und wieder aus den früheren Jahrhunderten angetroffen werden. Unter so vielen verdient das Görlitzer einen besonderen Ruhm, nicht sowohl wegen seiner Größe und der Vielseitigkeit seiner Stimmen, als vielmehr wegen des überaus angenehmen argentinischen und delikaten Klanges.

„Der Verfertiger oder Meister dieses Baues war Eugenius Casparini, von Sorau aus Nieder-Lausitz gebürtig, ehemals Römischer Kaiserlicher Majestät gewesener Hof-Orgelbauer, der sich die meiste Zeit seines Lebens, und zwar 54 Jahre hindurch in Italien aufgehalten, bis ihn endlich ein hochedler Rat der Stadt Görlitz im Jahre 1697 berufen hatte, anstatt der von Damitio, sel. gewesenen Chur-Fürstl. Sächsischen Hoforgelbaumeisters, von 47 Stimmen verfertigten Orgel, welche in dem unglückseligen Brande anno 1691 den 19. Mart. verdarb, zu bauen, welches er auch in seinem hohen 80jährigen Alter nebst seinem Sohne Adam Horatio Casparini, der dann Bürger und Orgelbaumeister in Breslau wurde (bei dem Glockenspiele mit den Klavieren fabriziert wurden), innerhalb 5½ Jahren glücklich zu Ende gebracht." Die Disposition der 57 klingenden Stimmen war folgende:

Das Haupt-Manual mit Nr. 12, 13 und 14 bemerkt, hat 16 Stimmen:

1. Principal von englischem Zinn im Gesicht 16 Fuß.
2. Principal secondo lieblich von Metall 8 Fuß.
3. Vox humana 8 Fuß.
4. Viola di Gamba 8 Fuß.
5. Rohr-Flöte 6 Fuß.
6. Super Oktava 4 Fuß.
7. Offene Flöte oder Waldflöte 4 Fuß.
8. Salicet 4 Fuß.
9. Pommer oder Quintaden 4 Fuß.
10. Decima nona 3 Fuß.
11. Plock-Flöte 2 Fuß.
12. Vigesima nona 1½ Fuß.
13. Rauschende Pfeifen zweifach.
14. Zünck zweifach.
15. Mixtura vierfach.
16. Bombart 16 Fuß.

(Alle Stimmen halb aus Zinn, halb aus Blei.)

Das Oberwerk, mit Nr. 17 bemerkt, hat 12 Stimmen:

1. Principal von englischem Zinn im Gesicht 8 Fuß.
2. Quinta Denna } beide von Cypresse { 16 Fuß.
3. Unda maris } { 8 Fuß.
4. Octava 4 Fuß.
5. Flöte Donix 4 Fuß.
6. Spitz-Flöte 3 Fuß.
7. Cornett 8 Fuß.
8. Super-Octava 2 Fuß.
9. Glöcklein-Ton 2 Fuß.
10. Quinta 1½ Fuß.
11. Scharf zweifach 1 Fuß.
12. Cymbalen zweifach.

Das Brust-Positiv, mit Nr. 4, 5 und 6 bemerkt, hat 8 Stimmen:

1. Principal von englischem Zinn 4 Fuß.
2. Grob gedeckt 8 Fuß.
3. Hauboe 8 Fuß.
4. Octava 2 Fuß.
5. Spiel-Flötel 2 Fuß.
6. Quintina 1½ Fuß.
7. Sedecima 1 Fuß.
8. Helle Mixtur dreifach.

(Sämtliche Stimmen von Metall.)

Digitized by Google

Im Pedal im großen Seiten-Baß, mit Nr. 15 und 16 bemerkt, stehen 9 Stimmen:

1. Principal-Baß von englischem Zinn, das große *F* im Gesicht 24 Fuß.
2. Octava von Metall 16 Fuß.
3. Posaunen 16 Fuß.
4. Gemshorn 6 Fuß.
5. Super-Octava 8 Fuß.
6. Tubal-Flöte 4 Fuß.
7. Scharfes zweifach.
8. Bauer-Flöte zweifach.
9. Mixtura fünffach.

In den kleinen Seiten-Bäßlein bei den Klavieren, mit Nr. 7 und 8 bemerkt, stehen 4 Stimmen:

1. Tromba von englischem Zinn im Gesicht 8 Fuß.
2. Jungfer-Regal 4 Fuß.
3. Jubal 4 Fuß.
4. Helle Cymbale zweifach.

In der oberen Hinterbaßlade stehen 4 Stimmen:

1. Subbaß von Holz, offen 16 Fuß.
2. Bourdanen von Holz 8 Fuß.
3. Oktava 4 Fuß.
4. Krummhorn 8 Fuß.

In der Unterbaßlade stehen 3 Stimmen:

1. Contrabaß von Holz 16 Fuß. 2. Quinta Denna 8 Fuß. 3. Fagotti von Zinn und Holz 16 Fuß.

Endlich die große Mixtur im Gesicht durch das ganze Pedal von Zinn, zwölffach klingend mit einem Engel, der die Trombeta von 8 Fuß bläst. Ferner die Sonnen, die meistens mit Nr. 20 bemerkt waren, davon die kleinen Sonnen unter Nr. 20, die die Claves *G, B, H, c, cis, fis, g, gis, a, b, h, c, cis* gaben. Die Blindflügel Nr. 18 und 19 gaben *E* und *F*, die doppelten Sonnen, Nr. 21 und 22 dagegen *d* und *D* an. Die große Schnecke, Nr. 23d, die Engel, Nr. 24 gaben *cis*, 25 *gis*, 26 *A*, 27 *Dis*, 28 *C*, 29 *Fis*, 30 *cis* und 31 *D* an. Da nicht so viele runde Sonnen im Gesicht waren, als Claves im Pedal, so standen die andern Claves dahinter und zwar jede Claves mit einer besondern Windlade. Nebst den Registern waren 9 zum großen Pedal, welche zu beiden Seiten gezogen wurden. Ferner 8 Ventile und zwar zum Hauptwerk gedoppelt, zur Baßlade gedoppelt, zum Seitenbäßlein gedoppelt, zum Oberwerk, zum hintern Oberbaß, zum unteren Baß, zu den Engeln, alle gedoppelt, so viele als vorhanden waren. — Das Orgelwerk hatte 57 klingende Stimmen, 82 ziehbare Register, 3 Klaviere, eine Koppel zu allen drei Klavieren von 48 Clavis. Das Pedal hatte 24 Claves, 7 große zwölffüssige Blasbälge, 13 Windladen, 17 Wellbretter, eine Nachtigall, einen Vogelgesang, eine sechzehnfüssige Heerpauke, einen Tremulant, zwei Kuckuckschreie u. a. m.

Alles in allem hatte das Werk 3270 klingende Pfeifen, worunter 922 zinnerne, 258 hölzerne, davon die kleinsten von Cypressenholz und über 200 zinnerne zur „Faciada" oder Zierde, die übrigen, inwendigen dagegen waren von Metall. Die größte zinnerne Pfeife im Gesicht hatte ein Gewicht von 3½ Zentner. Im übrigen fanden sich außer der mühsamen, subtilen Architektur viele besondere, außergewöhnliche Sachen vor. Zu erwähnen ist z. B., daß die Pfeifen in den Sonnen alle dieselbe Größe hatten, trotzdem doch jede einzelne einen höheren oder tieferen Ton gab und zwar im Umfange von drei Oktaven (höher), nämlich 24 Claves steigend, da das große *G* die runde Scheibe ihrer Pfeifen ebenso lang als das kleinste *g* oder *cis* war. — Die beiden Engel über dem Brust-Positiv mit Nr. 10 und 11 waren auch von besonderer Konstruktion, denn jeder gab aus seiner Trompete acht vernehmliche Töne zu der Oboe. Aus der mit Nr. 10 bezeichneten vernahm man *Cis, Dis, F, G, A, H, cis* und *dis;* aus der mit Nr. 11 bezeichneten dagegen die Töne *D, E, Fis, Gis, B, c, d* und *e*. Jeder Ton konnte für sich allein, aber ebenso alle zu gleicher Zeit erklingen. Auch die Windladen waren nach einer ganz besondern Art gefertigt. Es hatte jede Pfeife ihren eigenen Kanal. Diese und alle hölzernen Pfeifen, Blasebälge, Windladen und Windkanäle waren mit einer besonderen Masse, die der Erfinder „Invetriatur" benannte, bestrichen, welche alle porösen Öffnungen gut verstopfte. Die Wellbretter, deren 17 vorhanden waren, sind nicht, wie in andern Werken von Holz, sondern von Eisen und gingen in messingenem umgewundenen Drahte. Die Ventile oder Windklappen waren weder angeleimt noch angeschraubt, sondern die unterstehende Feder nebst zwei Stiften hielten diese und taten sich der Quere nach auf.

Digitized by Google

Predigt bei der 20. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins Augsburg

Gehalten von Pfarrer Alois Behr-Seeshaupt

Benedicam Dominum in omni tempore, semper laus ejus in ore meo. Ps. 33, 2.

Ich will den Herrn preisen zu aller Zeit, immer soll sein Lob in meinem Munde sein.

Andächtige in Christus dem Herrn!

Der Cäcilienverein der Diözese Augsburg hält heute dahier seine 20. Generalversammlung ab, und wir haben uns deswegen in diesem Gotteshause eingefunden, um des Himmels Segen zu erflehen für die Beratungen, die da gepflogen werden sollen, um uns zu erbauen an den heiligen Gesängen, die zur Ehre Gottes ertönen werden, um neue Aneiferung und Begeisterung mit nach Hause zu nehmen, auf daß wir mit frischem Eifer für die heilige Sache unseres Vereines wirken wollen. Wenn heuer der freundliche Marktflecken Thannhausen als Ort der Generalversammlung gewählt wurde, während sonst ausnahmslos nur Städte hiezu ausersehen waren, so ist das durchaus kein Zeichen des Rückganges der Vereinssache und die Vereinsmitglieder sind gewiß mit Freude hieher gekommen, und wenn noch manche Stadt unseres Bistums eine Ehrenschuld an den Verein abzutragen hätte, dann drängt es uns dem Flecken Thannhausen um so aufrichtigere Anerkennung und Dank zu zollen dafür, daß der Cäcilienverein hier tagen kann. O nicht eine Verdemütigung des Vereins, sondern eine Ehre ist es, daß nicht nur Stadtchöre, sondern auch Landchöre imstande sind, das Programm einer Generalversammlung durchzuführen. Der Verein soll sich nicht unter dem Schutzmantel eines großen Chores gleichsam decken müssen, um seine Schwächen zu verbergen, nicht bloß in den Städten zu Hause sein, und wenn je einmal der Kirchenchor eines Dörfleins sich bereit erklären würde zur Übernahme einer Generalversammlung, so würde dies seitens der Vereinsmitglieder gewiß nicht mit verächtlichem Achselzucken aufgenommen werden, sondern mit dem Ausdrucke der höchsten Freude; denn was wir in unserem Vereine anstreben, ist nicht bloß Sache der großen, sondern auch Sache der kleinen und kleinsten Kirchenchöre, wie man es auch bei den bisherigen Generalversammlungen immer als die lieblichsten und herzerfreuendsten Erscheinungen begrüßt hat, daß die Landchöre der Umgebung des Festortes wettgeeifert haben, bei den Nachmittagsproduktionen nach Tunlichkeit ihr Scherflein beizutragen.

Es ist nun eine alte Sitte, daß auch von der Kanzel aus der Bedeutung des Tages Rechnung getragen werde und um diesem frommen Gebrauche zu entsprechen, möchte ich in kurzen Zügen die zwei Fragen zu beantworten suchen:

Was ist des Cäcilianers Arbeit? und

Was ist des Cäcilianers Lohn?

Unter Anrufung des göttlichen Beistandes und der Fürbitte unserer Patronin der heiligen Cäcilia beginne ich.

I.

Der Paragraph 2 unserer Vereinsstatuten gibt als Zweck des Cäcilienvereins an: Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik im Sinne und Geiste der heiligen Kirche auf Grundlage der liturgischen Gesetze und Verordnungen.

Damit ist dem Cäcilianer sein Programm, seine Arbeit vorgezeichnet, Pflege der Kirchenmusik, Pflege der kirchlichen Musik nach dem Willen der Kirche. Der Kirchenmusiker steht an seinem Platze nicht in eigener Machtvollkommenheit, sondern im Gehorsame.

Digitized by Google

In der Passion des heiligen Johannes wird erzählt, daß Pilatus dem Heilande auf sein beharrliches Schweigen hin mit seiner Macht gedroht habe, der Heiland aber erwiderte: *non haberes potestatem adversus me ullam, nisi tibi datum esset desuper:* du hättest keine Gewalt über mich, wenn sie dir nicht von oben herab gegeben wäre. O dieses Wort gilt einem jeden, der in der Kirche ein Amt übernommen hat, mag er Priester oder Ministrant oder Sakristan oder Chordirigent oder Sänger sein, wir alle sind hier nicht um zu herrschen, sondern zu gehorchen. Wieviel Unheil richtete die Verkennung dieses Standpunktes in der Kirchenmusik schon an!

Jeder deuchte sich Herr zu sein, nach eigenem Gutdünken verfahren zu dürfen, bis dann endlich alles so verfahren war, daß eine Reaktion eintreten mußte. Und gerade der Cäcilienverein hat das große Verdienst, diese veranlaßt zu haben, indem er allen Beteiligten nachdrucksamst wieder zum Bewußtsein brachte: nicht der oder der, sondern die Kirche allein hat in Stellvertretung und im Auftrage Gottes zu entscheiden, was für eine Musik in der Kirche zur Aufführung gelangen dürfe.

Und wahrlich die Kirche hat es nicht daran fehlen lassen in aller Bestimmtheit und Klarheit zu erklären, welche Musik sie in der Kirche wünscht, empfiehlt und befiehlt. Unser Heiliger Vater, Papst Pius X., hat in seinem berühmten *Motu proprio* über die Kirchenmusik nicht den geringsten Zweifel offen gelassen, daß die eigentliche Kirchenmusik und deshalb die erste und wichtigste Aufgabe und Arbeit des Cäcilianers der Choral sein müsse, und zwar der unverstümmelte und ungekürzte alte gregorianische Choral, wie er in der neuen *Editio Vaticana* enthalten ist.

Was den hohen künstlerischen Wert des Chorals anlangt, so wissen wir, daß die größten Meister der Musik mit Bewunderung von ihm sprechen, daß es wohl angezeigt sein dürfte, mit einem abfälligen Urteile zurückhaltend zu sein. Tatsache ist, daß fleißige Pfleger des Chorals denselben immer lieber gewinnen und nur solche dagegen sprechen, die ihn nicht kennen.

O der Choral, er ist immer noch das vielgeschmähte und gefürchtete Stiefkind der kathol. Kirchenmusik. Gar viele können sich nicht entschließen mit der Einführung desselben endlich Ernst zu machen, man gibt vor, es ist der Widerspruch des Volkes zu fürchten, die Ausführung macht zu große Schwierigkeiten, die Anschaffung der Bücher verursacht bedeutende Kosten, die Sänger machen verdrießliche Gesichter.

Wie? Wollen wir recht aufrichtig miteinander sein! Sind das die allein bestimmenden Gründe zur Ablehnung des Chorals? Gestehe es offen, du selbst bist das Haupthindernis, du selbst liebst den Choral nicht!

O glaube es, das Volk läßt sich erziehen, von selbst kommt das Verständnis nicht. Wie es keine Ahnung hat von den Schönheiten einer klassischen Dichtung, kein Erfassen der Idee, die einen Maler bei seinen Kunstschöpfungen geleitet hat, keine annähernd entsprechende Würdigung eines künstlerisch vollendeten Monumentalbaues ohne Schulung, ohne Belehrung, ohne Hinweis, ohne Einführung und Erklärung, so läßt sich unmöglich erwarten, daß der einfache Mann ohne weiteres den künstlerischen Wert der Musik überhaupt und insbesonders des Chorals zu würdigen weiß.

Aber da läßt sich helfen: wie in anderen Dingen, so ist auch hier Bildung, Verbesserung des Geschmackes, Schärfung des Urteils möglich, mache nur die Probe, du wirst sehen, du wirst nicht enttäuscht werden.

Voriges Jahr hatte ich Gelegenheit mit einem Maristen-Schulbruder von St. Hubert über die Kirchenmusik, wie sie in Belgien gepflegt wird, Rücksprache zu nehmen und er erzählte, daß in dem Städtchen seines Wirkungskreises die Kirchenmusik nur von 2 Choralisten und 1 Organisten jahraus jahrein ausgeführt werde. Die Maristen hätten einmal den Versuch gemacht, bei einer besonderen Festlichkeit vierstimmigen Männergesang beim Hochamte vorzutragen, sie hätten aber wenig Dank und Beifall gefunden, die Leute machten ihnen vielmehr den Vorwurf, wie sie ein so ärgerliches Beispiel geben könnten, nachdem der Heilige Vater sich so bestimmt für die Bevorzugung des Chorals

Digitized by Google

ausgesprochen habe. So sehr hat sich das belgische Volk wenigstens in St. Hubert an den Choral gewöhnt und sich mit ihm befreundet. Was dort vollkommen gelungen ist, sollte das bei uns nicht doch teilweise erreicht werden können? Ganz gewiß! Aus meiner eigenen Erfahrung kann ich es bestätigen. Vor 28 Jahren habe ich einen Kirchenchor übernommen, wo der Choral total fremd war. Ich wurde gewarnt vor der Einführung, zu leicht, hieß es, könnte ich mir die Gunst der Bevölkerung verderben. Ich versuchte es dennoch mit der damals allein üblichen Gesangsweise der medizäischen Ausgabe und siehe: Sänger und Volk ließen es sich ohne jede Opposition gefallen, und wenn ich es auch nicht so weit gebracht habe, daß das andächtige Auditorium jene Teile der Kirchenmusik, die in reinem Chorale gesungen wurden, mit besonderer Freude aufnahm, so nahm es doch bald die ganze Gemeinde als selbstverständlich hin, daß Introitus und Communio, oft auch das *Credo* nach den Melodien des Chorals vorgetragen wurden. Selbst das Rezitieren des Graduale, das wohl ein armseliger Notbehelf ist und für das ich bei niemanden Begeisterung fordern möchte, ließ man unbeanstandet passieren.

O das Volk ist nicht böswillig, es sträubt sich nicht gegen den Choral, wenn er auch einigermaßen, ich sage nur einigermaßen kunstgerecht zu Gehör gebracht wird, und wenn es weiß, daß derselbe von der höchsten kirchlichen Obrigkeit gewünscht wird.

Dabei bleibt aber, selbst wenn dem Chorale die ihm gebührende bevorzugte Stellung gewahrt wird, noch der breiteste Spielraum für mehrstimmige Musik. O die Kirche übt große Toleranz; nicht nur der erhabene Palestrina mit seiner ganzen Schule, sondern auch die moderne Kompositionsweise ist gebilliget, selbst Instrumentalmusik ist in der Kirche zulässig, sofern deren Gebrauch nicht dem Zwecke der Kirchenmusik zuwiderläuft und die Kirche nicht in einen Konzertsaal verwandelt, also auch dem göttlichen Worte sich beugt: mein Haus ist ein Bethaus.

Nun muß ich freilich ohne Weiteres anerkennen, daß all das ein großes, hartes Stück Arbeit in sich schließt und wohl ist darum auch die Frage des Cäcilianers berechtigt: welchen Lohn werde ich dafür haben?

II.

In der Apostelgeschichte wird berichtet, daß einmal Petrus und Johannes zur Stunde des Gebetes in den Tempel hinaufgingen. An der schönen Pforte sahen sie einen lahmen Mann, der bettelte. Petrus sprach zu ihm: Silber und Gold habe ich nicht, was ich aber habe, das gebe ich dir: im Namen Jesu Christi stehe auf und wandle.

Leider muß ich auch dem Cäcilianer sagen: Gold und Silber habe ich nicht, — die materielle Entschädigung ist in den meisten, wenn nicht in allen Fällen eine minimale — und von Herzen möchte ich wünschen, daß die Kirchenstiftungen in der glücklichen Lage wären, die vielen Mühen und Arbeiten, die ungezählten Verdrießlichkeiten und Sorgen, welche unvermeidliche Begleiter der Kirchenmusiker und namentlich der Chordirigenten sind, angemessen zu entlohnen, sie würden es verdienen.

Aber sie müssen sich mit anderem Lohne begnügen, und was ist das für einer? Siehe, alles was da erschaffen ist, hat den Zweck Gottes Lob und Ehre zu verkünden, Himmel und Erde und Tiere und Menschen und Engel: und da stehst du, brave Sängerschar, an erster Stelle; „alles, was Odem hat, lobe den Herrn"! dieser Aufforderung des Psalmisten kommst du in vollkommenster Weise nach; o es muß für dich doch ein erhebender Gedanke, ein seliges Bewußtsein sein, bei einer so heiligen Sache mitzuhelfen.

Dann, welche Ehre für dich! Der Prophet Isaias schildert den erhabenen Beruf der Engel, daß sie dem Allerhöchsten ohne Ende das dreimal Heilig singen, ja siehe, dieses Engelamt ist auch dir zugeteilt: in jedem Amte grüßest du deinen Heiland, wenn er in der heiligen Wandlung auf den Altar niedersteigen will mit dem himmlischen *Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth!* Engel haben dem Jesuskinde in der heiligen

Digitized by Google

Nacht das *Gloria* gesungen und was jene begonnen haben, das setzest du fort; und wenn bei der Fronleichnamsprozession das Allerheiligste im Triumphzuge durch die Straßen getragen wird, da ist es der Sängerchor, der dem Heilande vorangeht, ihm gleichsam den Weg bereitet mit Hymnen und Lobgesängen. Und mehr als die Blumen, welche unschuldige Kinder auf den Weg streuen, und mehr als das Geläute der Glocken, das vom Turme hallt, ja mehr als das tausendstimmige Gebet der Andächtigen, das dem eucharistischen Gotte den Tribut der öffentlichen Lobpreisung darbringt, ja mehr als all dies dient dein Gesang dem heiligsten Sakramente zur Ehre, aber auch dir zur Ehre! Und dann wirst du es doch nicht gering anschlagen, daß du für deine Leistung als Kirchensänger die Dankbarkeit der ganzen Gemeinde gewinnst. Ein jeder Ort, der das Glück hat, eine gute Kirchenmusik zu besitzen, setzt einen gewissen Stolz darein und alle, die dabei beteiligt sind, erfreuen sich einer besonderen Wertschätzung.

In der nächsten Nachbarschaft meines jetzigen Postens redet man heute noch mit einer hohen Achtung und Anerkennung von einem Lehrer, der schon vor 25 Jahren gestorben ist, und kaum kommt die Sprache auf ihn, wird immer wieder und wieder von ihm gerühmt, wie viel Mühe er sich gegeben hat, eine schöne Kirchenmusik zustande zu bringen und wie sehr ihm dies gelungen ist. Der betreffende Lehrer hat auch in der Schule und seinen Nebenämtern ganz Vorzügliches geleistet, aber nicht das hat ihm ein so gutes Andenken und bleibende Dankbarkeit gesichert, als wie gerade seine unermüdliche, opferfreudige Wirksamkeit auf dem Musikchore. O das Volk weiß recht wohl die Opfer eines gottbegeisterten Chorregenten zu schätzen.

Und sollte es noch notwendig sein auf den schönsten Lohn hinzuweisen, den du, o brave Sängerschar, erwarten darfst? Deinem Gott leistest du Dienste und Arbeit, und dein Gott wird es dir vergelten. Und je weniger die Welt dir lohnen sollte, um so mehr wird dir der Allgütige lohnen, nicht einfach oder zehnfach, hundertfach wird er dich für alle deine Mühen und Arbeiten entschädigen. O komm nur immer an deinen Platz, mit recht guter Meinung und sei versichert, ein jeder Ton, den du zur Verherrlichung Gottes singst, wird seinen Lohn haben.

Diesen Lohn wünschte sich der fromme Sänger, wenn er betete:

Und sing auf Erden ich nicht mehr,
Laß mich auch dort dein Sänger sein!

Möchten diese Worte so aufgenommen worden sein, wie sie von mir gemeint waren, als eine Einladung für alle, welche der Sache des Cäcilienvereins bisher noch fremd gegenüber geblieben sind, daß auch sie sich anschließen und ihre Kraft in den Dienst der heiligen Cäcilia stellen, nach Möglichkeit mithelfen an der Verherrlichung des Gottesdienstes und Vermehrung der Ehre des Allerhöchsten; auch eine Aufmunterung wollten meine Worte sein für alle, welche bereits Anhänger unserer heiligen Sache sind, daß sie nicht erlahmen mögen in ihrem Streben, sich nicht beirren lassen bei auftretenden Schwierigkeiten, sondern treu zusammenstehen mit heiliger Begeisterung fort und fort zu singen das heilige Lied von Gottes Majestät und Größe, bis endlich vom Belohner alles Guten einem jeden erstattet wird, einzustimmen in das himmlische Alleluja. — Amen.

Digitized by Google

Zur Theorie

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion wissenschaftliche Erörterungen, Diskussionen usw. besonders aus dem Gebiete des gregorianischen Chorals, ohne selbst zu diesen Fragen Stellung zu nehmen.

Choral und Chroma

Ihr künstlerisches Verhältnis

Die besondere Veranlassung zu der vorliegenden Abhandlung, die auf praktisch demonstrativem Wege die künstlerische Möglichkeit einer Verbindung von Choral und Chroma dartun soll, ist durch eine abfällige Kritik gegeben, die Verfassers Op. 160 *„Quatuor modi cantandi Credo"* (Regensburg, A. Coppenraths Verlag, H. Pawelek) in dem schweizerischen Fachblatte „Chorwächter" erfahren hat. Doch handelt es sich für mich nicht etwa um eine Ehrenrettung für dieses Werk, sondern vielmehr um Klarlegung einer Sache, die in der heutigen Sturm- und Drangperiode aller Art Kirchenmusik für manch ein strebsames Talent das verschleierte Bild von Sais ist, von dem sich keiner den Schleier zu heben getraut. Es muß einmal die Wahrheit gesagt sein, sollen nicht die kirchenmusikalischen Formen dauernd in doktrinäre Fesseln gelegt werden. Es muß einmal klar werden, daß eine freiharmonische — sagen wir meinetwegen chromatische — Choralbegleitung kein liturgisches oder künstlerisches Unrecht in sich schließt, mögen auch gegenteilige Ansichten existieren und eine diatonische Doktrin heute mehr denn je Fuß fassen.

Wenn ich nun zur Demonstration dieser Wahrheit mein eigenes Werk heranziehe, so geschieht es mangels anderer Publikationen dieses Stils und wenn ich dabei auf Angriffe repliziere, so ist es nur um eine Grundlage für meine Darlegungen zu gewinnen. Ich kann ja sachliche Kritik vertragen, wenn sie noch so abfällig ausfällt. Ich nehme gegnerische Überzeugung mit jener Ruhe hin, die die Erkenntnis eines Ideals verleiht, dem der Boden zu ebnen und jedes Hindernis aus dem Wege zu räumen ist. Mag man immerhin über meine „Choral-*Credo*" herfallen: die Idee, die ihr zugrunde liegt, ist und bleibt eine gesunde, eine künstlerisch unantastbare.

Es gilt also nicht ein von der Praxis mit ausgesprochener Zustimmung begrüßtes, von einer befangenen Doktrin aber mit seltener Wut bekämpftes Schmerzenskind zu verteidigen, sondern eingerosteten Vorurteilen entgegenzutreten, die wie immer und zu allen Zeiten so auch in der Gegenwart einer Weiterentwicklung der Kunst im Wege sind. Der Kunst, die doch nimmer einen Stillstand duldete, solange die Welt steht, die als idealer Ausdruck des Zeitempfindens den Drang nach neuen Formen in sich trägt! Jedes Zeitalter hat ja seine eigene Sprache. Auch die Tonsprache ist stets mit den Generationen gegangen, die verschwanden und kamen. — —

Da es sich nicht um eine persönliche Sache handelt, so möge man dem Verfasser dieses Artikels eine durch die Umstände aufgedrängte Bilokation zubilligen und ihm gestatten, den Komponisten Griesbacher als eine fernstehende fremde Person zu behandeln. Diesem Griesbacher, der sicher kein Neuling auf dem Gebiete der Kirchenmusik ist, wird von einem J. F. im „Chorwächter" 1912, Nr. 3, S. 33ff. gelegentlich einer Besprechung seiner Choral-*Credo* jede künstlerische Existenzberechtigung abgesprochen, indem sein Op. 160 als Muster hingestellt wird, „wie der Choral nicht begleitet werden soll", indem das dortselbst eingeführte Chroma als „Selbstzweck" gebrandmarkt wird. Ich weiß nicht, ob der so scharf ins Zeug gehende Kritiker eine Ahnung hat von der Schwere des Vorwurfs, den er einem seit Jahrzehnten gut eingeführten Komponisten mit diesen Worten ins Gesicht schleudert und ob die Schwere des Vorwurfs, der in der vernichtenden Kritik liegt, durch das „Hut ab vor dem Können" eines Komponisten wieder wettgemacht ist, der im gleichen Atem der Stümperei bezichtigt wird. Wer ein technisches Mittel ohne psychischen Drang etwa bloß aus sensationslüsterner Absicht anwendet, der ist ein Stümper, kein Künstler mehr. Wer die Farben zusammenhanglos auf die Leinwand wirft, nicht daß sie ein ideales Bild ergeben, sondern als Selbstzweck, als innerlich sich abstoßende Kontraste, widerstrebend zusammengewürfelt, um schreiende Gegensätze zu erzielen, der ist kein Maler, der ist ein Sudler und das größte Kunstwerk wäre nach solchem Rezepte — — die Palette selber!! Und wer die musikalischen Farben — das Chroma — mit dem gleichen Mangel aller Berechtigung aufträgt, wer sich entgegenstehende Harmoniesphären bloß aus Manie, aus bizarrer Vorliebe für schreiende Kontraste unvermittelt aufeinanderstoßen läßt, der ist kein Komponist, der ist ein Sudler und seine Machwerke müssen als unwahr, überzeugungslos hingeworfene Dilettantenmache verurteilt werden. Wo solch rohe Kräfte „sinnlos walten", da kann sich kein „künstlerisch Gebild" gestalten!

Kann man nun etwa von Griesbachers Choralbegleitung sagen, daß es ein Tohuwabohu darstellt ohne Fluß, ohne künstlerische Logik, ohne großzügige Architektonik?

Digitized by Google

Doch damit bin ich beim Thema angelangt. Was hat denn das Chroma überhaupt für einen künstlerischen Zweck in der Musik? Oder hat es etwa gar keinen? Sollte es heute noch einen Musiker geben, der die Chromatik eines Wagner als ein künstlerisch Unding verwirft? Doch was sage ich? Wagner? Auch ein Palestrina kommt nicht ohne Chroma auf den Zenit seines Ruhmes! Auch ein Palestrina gehört zu den Chromatikern, wenn man die diatonischen Begriffe so straff eindämmt, wie ihn eine gegenwärtige Choralrichtung umgrenzt haben möchte. Er führt das bodenständige Chroma der Polyphoniker mit sich und nimmt es als wertvolles Steigerungsmittel in seine künstlerisch vollendete Architektur auf. Abwechslung, Konfrontation von Gegensätzen, Entwicklung und Lösung von Konflikten ist das Grundprinzip aller Kunst — Abwechslung in allen Formen — An- und Abschwellung mit allen technischen Hilfsmitteln, die zu Gebote stehen. Wie hat es Palestrina verstanden seine Melodien aufzubauen, sie in schöner Liniatur, großzügig in Skalenbewegung emporzuführen gleich den Fialen der Gotik! Wie hat Palestrina es verstanden, seine Rhythmik von der vornehmen Ruhe breitester Ausladung bis zur höchsten Lebhaftigkeit der Kleinnotenwelt systematisch zu steigern, sie von glatter Ebbe zu schäumender Flut anschwellen zu lassen, um sie dann zum beruhigenden Element der *Brevis* und *Longa* zurückzuführen. Welch einen großartigen Zug von idealster Bedeutung entwickelt er in seiner den äußeren Zwang des Taktstockes hohnsprechenden, über alle metrischen Akzente erhabenen Panrhythmie. Wer sich davon einen Begriff machen will, der lese in dem in den nächsten Wochen erscheinenden II. Bande meiner „Stilistik“[1]) die näheren Aufschlüsse über dieses Kapitel nach! Und nun die Harmonie! Sie ist bei dem *„Princeps Musicae“* kein Spiel des Zufalls mehr, wie man bis auf unsre Tage das Wesen der polyphonen Kontrapunktik aus Mangel an näherer Kenntnis aufzufassen gewohnt war, nein, die palestrinensische Gotik basiert auf einem ganz bestimmten harmonischen Bauplan, auf einem die sämtlichen Werke der klassischen Polyphoniker durchziehenden, ihren modulatorischen Gehalt mehr oder minder bestimmenden Grundriß, den ich in obigem Werke förmlich zu zeichnen versucht habe: Ein dreischiffiger Dom mit dem Eingang von rechts, so stellt sich die palestrinensische Harmonik dar, die viel reicher ist, als sich die Neupalestrinenser unserer Zeit gewöhnlich träumen lassen. Denn außer der durch die tonalen Ganzschlüsse der Kirchentonarten bedingten Diësis und dem *b*-molle (also *cis, fis, gis-b*) findet sich im klassischen Stil auch ein leibhaftiges Chroma, das sich nicht mehr als tonal berechtigte Diësis darstellt, sondern vielmehr als einer der kühnen Griffe in fremdliegende Tonsphären, die sich bei Orlando und besonders bei den Venetianern lawinenmäßig mehren, bis man im Anfang des 17. Jahrhunderts vor dem vollendeten chromatischen Gedanken steht. Und dieses bodenständige klassische Chroma wurde nach einem genau präzisierten Schema ausgenützt, worüber ich mit einem umfangreichen statistischen Material aufwarten kann, das ich auf meinen stilistischen Streifzügen durch die polyphonen Fluren gesammelt habe.

Es will eben auch die Harmonie konzentrisch mit den anderen Faktoren im Aufbau einer Komposition mitwirken. Während die Melodie in Fluß kommt, während die Rhythmik bis zu schäumendem Gischt sich hetzt, ist es Aufgabe der Harmonie, nicht etwa pomadig in diatonischen Akkorden als Aschenbrödel der Kunst sich in die Ecke drücken zu lassen, nein, selbständig auf- und abschwellend, in fernere Sphären übergreifend mächtig anzuwachsen, impulsiv sich zu steigern, je mehr desto besser, um zuletzt wieder abflauen zu können im grandiosen Wechsel zwischen Ebbe und Flut, den wir am majestätischen Wesen des Ozeans bewundern.

Diese künstlerische Aufgabe zu übernehmen: dazu ist das Chroma da, die Flucht in Fremdharmonien, das Resultat der ♭ und ♯ und ♮, die als agogische Mittel ersten Ranges die Harmonie seit urdenklichen Zeiten in Wallung halten und mehr als alle anderen Faktoren in der palestrinensischen Technik das Bild des Weltmeeres aufrecht erhalten. Wer sich dieses Moment entgehen läßt, wer ohne Chroma, ja gar ohne jede Modulation auskommen will, wie die Choraldiatoniker, der gibt ein technisches Mittel von eminent künstlerischer Tragweite engherzig aus der Hand, beraubt das Fundament aller Musik, die Harmonie, ihres Lebensspenders und verurteilt einen der Hauptfaktoren der musikalischen Kunst zu träger Untätigkeit — — er ist der Neptun ohne Dreizack im Ozean der Musik. Das ist meine Überzeugung, die ich in jahrelangem Studium — jahrelanger Praxis mir erworben habe. Und von dieser Überzeugung ausgehend hat der Komponist der *„Quatuor modi cantandi Credo“* sein Opus 160 niedergeschrieben, um das agogische Mittel einer großzügigen Modulation, deren künstlerische Berechtigung er an zahlreichen polyphonen Kompositionen unter dem Beifall der Chöre und einer minder engherzigen Kritik erprobt hatte, auch zur Begleitung des Chorals heranzuziehen. Und das ist durchaus keine so frevelhafte Tat, und durchaus nicht die unerhörte Neuerung, für die sie der mit dem vernichtenden Urteil so schnell fertige J. F. halten möchte, wenn er als unumstößliche Tatsache verkündet: Noch vor zehn Jahren war die Diatonik Trumpf. Abgesehen davon, daß sich eine der von J. F. angeführten „Autoritäten“ neuestens als gemäßigten Chromatiker im Choral proklamieren läßt (siehe den Artikel von Moißl in der „Gregorianischen Rundschau“) — was würde J. F. sagen, wenn ich nun den Stiel umkehren wollte um zu sagen: Erst vor zehn Jahren hat man begonnen, die Diatonik im Choral als starres Prinzip zu predigen? Ich habe für die historische Tatsache, daß die Choralharmonie von jeher auf chromatischem Terrain sich abgewickelt hat, ein übersichtliches Beweismaterial gesammelt, das als spezielle Studie zurzeit im „Cäcilienvereinsorgan“ erscheint.

Jede Zeit hat all ihr Können an der Perle des Chorals verschwendet. Jedes Jahrhundert hat all seine harmonischen Mittel aufgewendet, um ihrem kirchenmusikalischen Idol diejenige Gewandung zu geben,

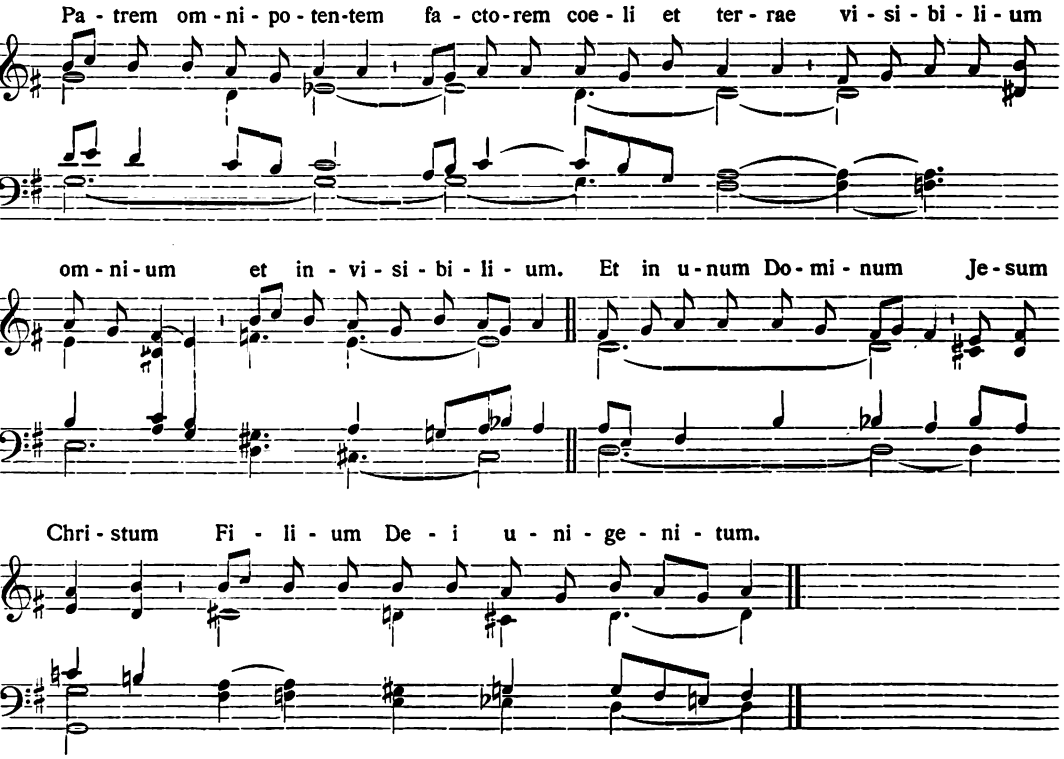
[1]) A. Coppenraths Verlag (H. Pawelek) Regensburg.

Digitized by Google

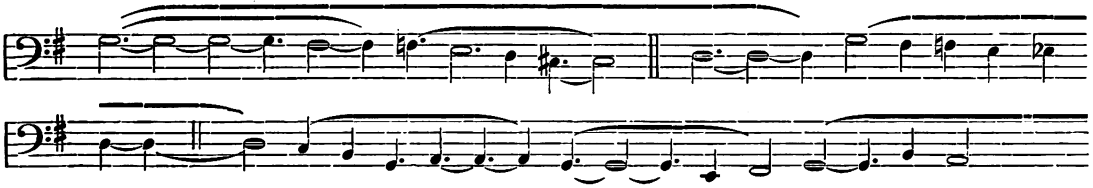
e seinen Augen die schönste däuchte. Seit Menschengedenken, seit eine Harmonie überhaupt existiert! Warum soll unserer Zeit verwehrt sein, was die Tatsachen der Vergangenheit predigen? Hat man die adonna in der Gotik mit gotischen in der Renaissance mit Renaissancekonturen umgeben: warum will an der Musik das Recht nehmen, im Ausdruck zu wechseln, warum will man die Harmonie zum ewigen tillstand verurteilen, sobald sie sich mit dem Choral verbindet? Warum soll sie auf ihr Lebenselement — e Modulation — verzichten, sobald sie sich schickt mit ihrem Können, mit ihrer klanglichen Fülle das elos zu stützen? Warum soll sie zur Unnatur werden, sobald sie daran geht sich in inniger Verehmelzung an die fließende Linie der Choralmelodie zu schmiegen?

Weil der Choral diatonisch ist, soll auch die Harmonie auf alle Diësis verzichten. Du lieber Gott! Vieviel tausend diatonische Melodien gibt es auf Gottes weiter Welt, die an chromatische Harmonien ppellieren und von fließenden Modulationen getragen werden! Die Melodie kann dauernd der Diësis ntbehren. Der Harmonie aber ist die Modulation zum Lebenselement geworden ohne daß ihre künstrische Existenz ins Schwanken kommt. Im Gegenteil: Je ärmer die Modulation, je enger die harmonischen renzen, desto mehr nähert sich die Musik dem Niveau, das man als unkünstlerisch und ... unkirchlich erurteilen muß, wie die Kirchenmusikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts lehrt. Der pedantischeste rundsatz, der mir je auf dem Gebiete der Kunst, der Kirchenmusik entgegengetreten ist, ist das der euesten Zeit, dem zwanzigsten Jahrhundert vorbehaltene Dogma, daß eine diatonische Melodie nur eine atonische Begleitung vertrage. Ein völlig unkünstlerischer Grundsatz, weil er ein eminent künstlerisches ittel von der musikalischen Faktur völlig ausschalten möchte!

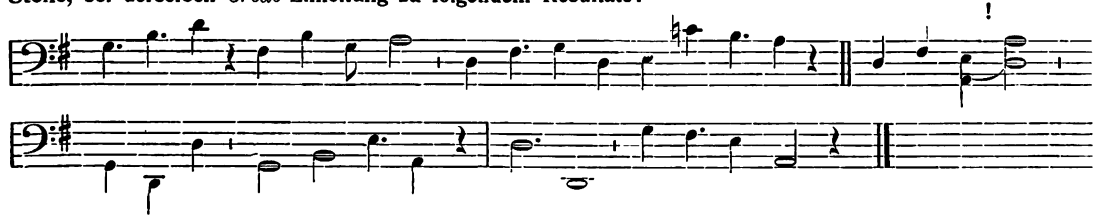
Will man auf Harmonie verzichten: gut, mir ist's recht: der Choral kann auch ohne sie bestehen. Vill man sie aber heranziehen, so soll man ihr nicht von vorneherein die Kehle zuschnüren, daß sie zu rsticken droht, so soll man ihr nicht von vorneherein Ketten anlegen, daß sie, an der Bewegung gehindert, tenlos dem Spiel der Melodie zu folgen gezwungen ist.

Eine Gefahr für das Wesen des Chorals, für die edle Reinheit seiner melodischen Formen, die ja öllig unangetastet bleiben, besteht von seiten des sich an seine Spuren haftenden Chromas durchaus cht. Es ist lediglich ein übertriebener Purismus, der, nachdem das Choralmelos von der Schlacke einer nnötig aufoktroierten Diësis befreit ist, sinnlos auch noch in seiner Umgebung nach einem unschuldigen pfer fahndet. Vor einer Vergewaltigung wird sich der Choral selbst schützen. Es ist beim besten Villen kein Überfluß von Chroma anzubringen; die diatonische Linie der Melodie schaltet von selbst eine bermäßige Überwucherung durch Fremdharmonien aus, wenn man nicht den natürlichen Fluß unterrechen, den logischen Aufbau unterbinden will, wenn man an dem kontrapunktischen Ideale einer stets orrekt aufschließenden, alle Sprünge vermeidenden Skalenbewegung festhalten will, wie Griesbacher z. B. i dem ersten seiner Choral-*Credo* es tut, das mit folgenden zwei innig zusammenhängenden Sätzen beginnt:

Digitized by Google

Man verfolge hier nur die fließenden Konturen der **Melodie**! Zunächst des Basses! Vorerst hält er, seiner Bestimmung als Fundament aller Harmonie in ausgiebiger Weise nachkommend, einen langgezogenen Orgelpunkt aus, über dem sich nicht bloß der *cantus firmus* des Chorals, sondern auch zwei weitere Gegenmelodien in ungezwungenster Weise bewegen. Ich will dem Kritiker, der vor dem horrenden Mißbrauch eines leibhaftigen „*es*" in solcher Umgebung zurückschreckt, verraten, daß das, was innerhalb dieses Orgelpunktes sich abspielt, und mag es auch noch so gefährlich ausschauen, überhaupt kein Chroma ist; es ist nur Alteration, eine ungezwungene melodische Seitenbewegung — das „*es*" zwischen den zwei *d* im Alt stellt sich z. B. als einfache chromatische Wechselnote dar. Es könnte ebenfalls „*e*" sein — dann wäre sicher auch der Diatoniker einverstanden, aber das „*es*" ist viel logischer, harmonisch wie melodisch felsenfest fundiert — man denke nur an die Riemannsche Mollsubdominante! — und es klingt viel weniger herbe als das diatonische „*e*". Drum zeichnet Griesbacher einfach unbedenklich sein „*es*" hin, weil es für seine künstlerischen Zwecke weit förderlicher ist und weil er sich nicht pedantisch binden läßt durch theoretische Schrullen ... Doch wir sind bei der Baßmelodie! Das langgezogene „*g*", das er vorerst gegen den kontrapunktischen Wogenprall der Oberstimmen energisch verteidigt, um es gleich von Anfang an als Tonika festzunageln, ist der allernatürlichste Ausgangspunkt für eine Melodie, der sich nur denken läßt. Nun aber entwickelt der Baß, während oben der Choral seine lebhaften Rhythmen entfaltet, seiner Natur entsprechend eine getragenere Gegenmelodie von standhafter Logik und unentwegtem Flusse: sie gleitet in Halbtönen von denen nur ein einziger *(f)* adiatonisch erscheint, in die Tiefe bis zum „*cis*", um alsdann in die Dominante zu längerer Ruhe einzulenken. Damit ist bei „*Et in unum Dominum*" die erste große Phrase abgeschlossen. Und nun beginnt nach Choralmanier in melodischer Imitation das Spiel von vorne. Wieder steigt der Baß hinauf zur Tonika, wieder gleitet er in Halbtönen nieder zur Dominante, diesmal vollständig lückenlos in Halbtönen mit eingeschobenem „*es*". In unmittelbarer Fortsetzung senkt sich die melodische Baßlinie von „*Et ex Patre natum*" ab größtenteils im Sekundschritt nunmehr in satte Tiefe, wo sie dem Drange des Chorals folgend bei „*Deo vero*" im Grundton der Oberdominantharmonie landet.

Die ganze Baßmelodie bis „*Deo vero*" weist nun folgende Gestaltung auf:

Kein Kenner wird bestreiten, daß in diesen melodischen Konturen eine zwingende Logik obwaltet. Ein unbefangener Kritiker muß zugeben, daß diese großzügige Baßführung, die, nicht wie es häufig der Fall ist, sich gedankenlos an die Fersen des Chorals heftet, sondern mit kontrapunktischer Selbständigkeit ihre eigenen Wege geht, künstlerische Qualitäten aufweist. In großen Zügen sind die Ziele abgesteckt. Nicht dutzend Male sollen dieselben Konturen innerhalb einer (Choral-)Periode sich wiederholen, wie es eben der Zufall ergibt und die diatonische Harmonie es zuläßt. Nein, eine einzige Großflutwelle umschließt in weit ausladender Lineatur vier Perioden! Kein unbefangener Kritiker wird behaupten, daß diese mit weitschauendem Blick inszenierte Melodieentfaltung ein Kinderspiel ist, geschweige denn ein unkünstlerisches Tohuwabohu. Wenn des Komponisten Absicht blind auf die Entwicklung eines möglichst reichen Chromas gerichtet wäre, wie käme dann dieser Fluß in die sonst gewöhnlich so stiefmütterlich behandelte Baßmelodie? Sollte das Griesbachersche Chroma vielleicht doch etwas anderes und viel mehr sein als „Selbstzweck"? Sollte es vielleicht gar ein künstlerisches Mittel zur Erreichung großer Ziele sein? Der auf die Diatonik eingeschworene Kritiker versuche einmal auf seine Weise das gleiche Ziel zu erjagen! Ob er die engherziglich auferlegte Diatonik dann nicht als Zwangsjacke fühlen wird, die der Künstler nie ... nie tragen sollte!

Wie schaut denn bei dem Diatoniker die Baßmelodie aus? Man vergleiche die nächstbeste Choralbegleitung! Eine erst vor kurzem erschienene Auswahl von Choralmessen gelangt an der gleichen Stelle, bei derselben *Credo*-Einleitung zu folgendem Resultate:



Solch eine diatonische „Melodie" spricht Bände! Will mich jedoch den Umständen gemäß einer Kritik enthalten und nur soviel sagen: Wenn hierin das Ideal einer Choralbegleitung liegt, dann ist Griesbachers Methode zum mindesten nicht das künstlerische Chaos, zu dem eine einseitige Kritik es stempeln möchte. Zur Choralbegleitung gehört etwas mehr als schablonenhafte I—IV—V—I-Politik. Eine

Digitized by Google

kontrapunktisch gereifte Technik sieht nicht bloß auf einen notdürftig hergestellten Zusammenhang schwachgekitteter Harmonien von diatonischer Güte, sondern neben einem zielbewußten Harmonieaufbau auch auf eine künstlerisch vollendete Stimmführung in allen konkurrierenden Stimmen — das Endziel aller Kontrapunktik und Polyphonie. Wer Lust hat, möge sich darum in Griesbachers oben mitgeteilten *Credo*-Fragment auch noch den Tenor und den Alt ansehen! Er wird finden, daß dort ebenfalls nicht der blinde Zufall, nicht der brüske „Selbstzweck" des Chromas waltet, sondern zielsichere Maßnahmen, die auch in den Nebenstimmen bemüht sind Fluß und eine großwellige Skalenbewegung aufrecht zu erhalten — eine architektonisch weit ausladende Skalenbewegung, die freilich erst mit dem Überblick über größere Partien ins rechte Licht tritt.

In kontrapunktisch-melodischer Richtung hat Griesbachers Chroma sicher keine große Verwüstung angerichtet, sondern mit mehr oder minder großem Geschicke seine Fähigkeit bewiesen ein melodisches „Gebild" zu „gestalten"!

Das ist aber nur die eine Seite an dem Ding! Und nun kommt die zweite Seite: die **harmonische Architektonik**. Griesbachers Harmonik schaut nicht bloß vom *„Patrem"* zum *„omnipotentem"*, sondern hat sich größere Ziele gesteckt. Sie geht von der Tonika aus und zwar von der mit Absicht gewählten modernen Durtonika, die sich aus dem melodischen Akzent des ganzen *Credo* ergibt — nicht von der hypophrygischen, die nur künstlich durch das Anhängsel des *Amen* (spät genug!) herauskonstruiert wird. Hierauf schreitet sie in großen Etappen zur Dominante *„Et in unum Dominum"* und fortwährend steigend zur Dominant-Dominante *(Deo vero)*, die als Frage festgehalten wird *(descendit de coelis)*, bis der Chorsatz mit der Rückkehr zur Dominante einem *D*-dur-Halbschluß bei *„homo factus est"* die Antwort gibt. Durch das Unbefriedigende dieses Halbschlusses ist aber diese ganze Periode (bis *factus est)* wiederum zur Frage gestempelt, auf die eine entscheidende Antwort erst am Ende des *Credo* mit dem Plagialschluß in der Grundtonart erfolgt — eine Aufgabe, die kongruent dem Chorsatze zufällt. Das zunächst die großen Kulturen! Es ergibt also folgenden modulatorischen Grundriß:

I. Teil

Tonika — Dominante — Dominantdominante — Dominante

II. Teil

Dominante — Tonika

Den kleinen Perioden fällt innerhalb der im großen Rahmen gesteckten Ziele die korrekte Führung des harmonischen Gedankens zu: modulatorische Steigerung, Kontrastentwicklung durch Ausweichung in fremde Tonarten. An dem I—IV—V—I-Kadenzwesen einer reinen Diatonik muß die Harmonie verderben und ersterben, auch wenn mitunter ein VI und VII oder gar ein II sich mischt und wenn man noch soviele künstliche Belebungsmittel anwendet als da sind: Dissonanzen, Vorhalte, Antizipationen, Quintenparallelen und diatonische Kakophonien aller Art. Man kann diesen Modernismen noch so sympathisch gegenüberstellen und ihre Berechtigung noch so bestimmt anerkennen: all das reicht nicht zur nötigen Belebung größerer Flächen — zu einer künstlerisch befriedigenden harmonischen Glossierung längerer Choralsätze. Darum greift Griesbacher zielsicher nach satteren Farben. Darum ruft er das in unserer Zeit zu großer Ausdrucksfähigkeit herangereifte Chroma auf den Plan. Darum moduliert er in dem zitierten *Credo*, nachdem er für die harmonische Belebung des Orgelpunktes auf der Tonika gesorgt und dem ersten Ruhepunkt der Melodie *(terrae)* zur Rast nicht den Dominantakkord, sondern wegen der melodischen Baßführung den Terzsextakkord dieser zunächstliegenden Harmonie gegönnt, bei dem zweiten Ruhepunkte *(omnium)* nach palestrinensischem Brauche in die Unterterz, d. h. in die Paralleltonart. Das geschähe nun auf rein diatonischem Wege und würde den Beifall aller Diatoniker finden, wenn das „verflixte" *„dis"* nicht wäre, das der Diatoniker in seiner Praxis als verbotene Frucht immer nur heimlich herausfühlen läßt, indem er auf Umwegen zum Parallelschluß gelangt. Hat er sein *E*-moll ohne das verpönte Subsemitonium erreicht, dann ist er's zufrieden. Das ist nur die Vogel-Strauß-Politik, die den Kopf in den Sand steckt, wenn ... die Diësis daherkommt. Denn drin ist sie doch: In jedem befriedigenden Ganzschluß liegt sie verborgen, mag sie auch umgangen und verdeckt sein, drin ist sie doch, wenn sie auch das Visir nicht zu öffnen wagt. Und daß Griesbacher offene Farbe bekennt, daß er der Harmonie ihren Leitton gönnt, soll nun ein Verbrechen am Choral sein? — — —

Freilich, wer die Akzidentien so sehr haßt, daß er alle „Kirchenmusikalien" chromatischer Art, die „heute auf den Markt geworfen werden und die deshalb niemand singt", in Bausch und Bogen verdammt, dem ist es nicht zu verdenken, wenn er sich vor den Choral hinpflanzt als Engel mit dem Flammenschwerte. Ich will aber dem J. F. verraten, daß eine sehr „chromatische" Messe, die kurze Zeit nach dem Erscheinen eine Neuauflage nötig machte, sogar in der freien Schweiz als Mustermesse auf einer großen Vereinsversammlung aufgeführt wurde. — — —

Rüstig schreitet in unserem Choral-*Credo* die Harmonie weiter, ohne sich am Stein des Anstosses — dem alterierten Septimenakkord — zu verletzen, ohne an dieser von dem Puritaner so sehr gefürchteten und noch mehr gehaßten, im Grunde aber doch so natürlichen Klangerscheinung Schaden zu nehmen. Ich will dem wissensdurstigen Leser sogar verraten, daß von einem Akkord überhaupt keine Rede ist. Muß denn alles klanglich Gleichzeitige stets als Harmonie in Betracht kommen? An dieser Stelle waren tatsächlich harmonische Maßnahmen die Nebensache. Die Faktur geht von panmelodischen Gesichtspunkten

Digitized by Google

aus. Der Baß hat nämlich laut der oben fixierten Kriegsordre aus dem Stabsquartier den Weg nach der Dominant-Dominante zu nehmen und geht über das diatonische „*d*" in der Entfernung einer Sexte von dem in ungehinderter Bewegung fluktuierenden Choral abwärts zum *cis*. Nach gewohnter Schablone könnte man nun dem Alt sein *e* lassen und dem Tenor sein *g*. Aber zuviel Ruhe in den Mittelstimmen neben der Berufsruhe des Basses würden die Bewegung hemmen und den architektonischen Linienfluß unterbrechen. Das Fundament mag im allgemeinen seine breite Ausladung haben; aber nach oben hin ziemt sich Ornamentik und belebtes Figurenwerk. Deshalb soll und darf das „*e*" im Alt nicht liegen bleiben. Es geht über den nächstgelegenen Ton „*f*" nach „*e*" zurück — ein alter melodischer Kniff, dem die Wechselnote ihr Dasein verdankt. Beim Tenor ist das gleiche der Fall. Er geht im chromatischen Durchgange — die natürlichste Sache der Welt! — über „*gis*" nach „*g*" und macht dabei nur Tonschritte, die durch altklassischen Gebrauch sanktioniert sind. So entsteht aus rein melodischen Gründen als kontrapunktischer Treffpunkt der fluktuierenden Stimmen eine Harmonie, die als solche eigentlich gar nicht in Betracht kommt. Sie macht ja nicht den Eindruck reiner Fremdharmonie, sondern gibt sich als reine Durchgangsharmonie mit dem dreifachen Leittondrang des *d*, *f* und *gis* so ungezwungen, daß keine diatonische Harmonie sich klanglich mit ihr messen kann, weder der Sekundakkord $e—g—e^1—h^1$ noch der Terzsextakkord $d—h—fis^1—h^1$ noch irgend etwas derartiges, wie männiglich sich überzeugen könnte, der nicht an musikalischer Farbenblindheit leidet. Der von der Parteien Gunst und Haß getragene alterierte Septimenakkord $d—gis—f^1—h^1$ (wenn die klangliche Übergangserscheinung durchaus als Akkord aufgefaßt sein muß) steht felsenfest und wohl begründet als logisches Bindeglied zwischen zwei harmonischen Zielpunkten da und zeigt sich in konziliantestem Wesen seiner delikaten Aufgabe gewachsen. Und mag ihm auch ein pedantischer Puritanismus seine Stellung an der Seite des Chorals mißgönnen, eines ist sicher: Unter keinen Umständen bietet er ein unmusikalisches Bild, ein Tohuwabohu von Harmonik, sondern etwas, das man überall, auch im Kirchenstil, in der Orgelmusik und in der modernen Polyphonie als künstlerisch vollwertig nimmt und das man ungerechter- und inkonsequenterweise bloß vom Choral ausschließen möchte, weil dieser die Diësis in seiner Melodik prinzipiell verschmäht.

Als ob im kontrapunktischen Tonsatz eine Melodie im Chroma stets von der andern abhängig wäre! Als ob der Tenor sich kein ♯ erlauben dürfte, wenn dem Sopran auf seinen Wegen kein solches in die Quere kommt! Als ob der Baß auf alle ♭ und ♮ verzichten müßte, wenn der Alt zufällig ohne Akzidentien auskommt! Fürwahr, es gibt in der ganzen musikalischen Technik aller Zeiten keine größere Pedanterie als den Versuch, die konkurrierenden Melodien in solch unsinniger Weise aneinanderketten zu wollen. Freiheit und Unabhängigkeit predigt der Kontrapunkt, die Hochschule der musikalischen Technik. Jede Stimme gehe ihren Weg selbständig und nehme ihre Akzidentien, wie sie künstlerisch als notwendig sich zeigen!

Wieviel ♯ und ♭ und ♮ bringen doch die Altpolyphoniker im Tenor, Baß und Alt daher, wenn sie auch im Sopran zufällig für eine Diësis keine Veranlassung haben, oder wenn sie eine diatonische Choralmelodie polyphon umweben! Und das 20. Jahrhundert sollte die Errungenschaften der Vorzeit wieder ohne weiteres niederreißen? Doch weiter in der Entwicklung des Griesbacherschen Choral-*Credo!* Der Baß schreitet über „*d*" hinweg zu einem „*cis*". „Wieder die Chromatik!" höre ich einen sagen, „und immer wieder die Chromatik!" „Mit Verlaub!" möchte ich erwidern. „Mit Verlaub! Dieses „*cis*" ist nun zufällig kein „Chroma". Es ist nämlich das Zünglein an der Wage, das hin und her schwankt zwischen *b*-durum und *b*-molle, zwischen *cis* und *c*, die Inkonsequenz des Chorals, die einzige Konnivenz desselben dem Chroma gegenüber, die auch dem Diatoniker willkommene Gelegenheit bietet zur Entfaltung chromatischer Effekte. Die Originalnotation des *Credo* erfordert nämlich zwei ♯ (unser *D*-dur) und die Diatoniker können ohne diese Notation überhaupt nicht existieren, weil sie sonst nicht mehr unterscheiden können, ob sie nicht im mächtigen Drange der Harmonie vom diatonischen Fahrwasser abkommen könnten. Denn klanglich würden sie es kaum merken: bei einer solch diffizilen Frage muß das Auge entscheiden und der amtliche Markstein, der die geometrisch abgezirkelte Grenze hütet, stets offenkundig vorschweben, um jede Grenzüberschreitung womöglich automatisch zu melden. Nach der offiziellen Notation mit zwei ♯ stellt sich demnach unser Baß-*cis* bei „*invisibilium*" als diatonisches Ehrenmitglied heraus, das sich stellenweise durch den chromatischen Kollegen vertreten lassen kann — eine Lizenz, die der Choral in diesem *Credo* konsequent durchführt, so daß Griesbacher, der in seiner felsenfesten Überzeugung von der Gleichberechtigung eines künstlerisch motivierten Chromas des diatonischen Grenzwächters entbehren kann, schon im Interesse der Einfachheit zur völligen Kassierung desselben schreiten durfte — ein Kapitalverbrechen, das den Augen der diatonischen Kritiker bislang entgangen zu sein scheint. Was sich nun über diesem existenzberechtigten „*cis*" in lichter Höhe abspielt, ist wieder keine chromatische Erscheinung mit dem Eindruck einer Fremdharmonie, sondern es sind nur melodische Nebennoten, die durch Bewegungen der Choralmelodie zufolge konsequenter Kontrastierung im Tenor ausgelöst werden. Unterdessen ist die Harmonie an einem architektonischen Zielpunkt angelangt — an der Dominant-Dominante —, faßt dieselbe aber vorerst nicht in der Grundform, sondern als Terzsextakkord und zwar nicht etwa allein der fließenden Baßführung wegen, sondern weil sie weiter ausschauend sich den Haupteffekt noch länger aufsparen möchte bis zur Hauptzäsur bei „*Deo vero*". Das ist kein Tohuwabohu, auch kein bloßer Zufall, sondern bewußte Architektonik nach dem Muster eines Palestrina." (Cfr. das in meiner Stilistik im Kapitel „Architektonik" von dem *Gloria* der *Missa „Aeterna Christi munera"* Gesagte!)

Digitized by Google

Und nun könnte ich fortfahren, die harmonische Entwicklung der Griesbacherschen Choralbegleitung im weiteren Verlaufe des *Credo* zu verfolgen, wie der II. Satz *„Et in unum Dominum"* die in logischem Flusse erreichte Dominantharmonie auskostet, wie der III. Satz *„Et ex Patre"* in glatter Linie auf die Dominant-Dominante zurücklenkt, wie das *„c"* im Alt bei *„omnia"* die gleiche Berechtigung hat mit dem *„cis"* bei *„saecula"*, und daß dieser unmittelbare Wechsel zwischen Moll und Dur, den ein diatonischer Kritiker ganz sicher als einen Kapitalbock angestrichen hat, längst von hervorragenden Praktikern als diatonisches Eigentum reklamiert und mit viel weicherem Akzent umgeben wird durch Verbrüderung mit dem Dominantseptakkord und durch Verschmelzung mit Modernismen aller Art. Doch was nützt es sich noch länger zu ereifern?

Mein auf die starre, wenn auch unverstandene Diatonik eingeschworener Kritiker wird sich kaum bekehren lassen — und andere Interessenten, die unvoreingenommen nach Wahrheit und Klarheit streben, sind schon aus der bisherigen Demonstration zur Überzeugung gekommen, daß Chroma und musikalischer Nonsens nicht immer ein und dasselbe sind und daß auch der Choral in einer künstlerisch befriedigenden Weise mit lebhafteren harmonischen Farben umgeben werden kann, daß er es versteht, eine reichere und diatonische Gewandung mit aller Eleganz zu tragen, ohne die vornehme Ruhe einzubüßen, die seinem Wesen eigen ist. Wer irgend über engherzige Vorurteile hinaus ist und sich gleich Griesbacher zur Überzeugung durchgerungen hat, daß in der Kirche auch ein moderner Stil möglich ist, wie ihn das *Motu proprio* vom 22. November 1903 mit weitschauendem Blicke unter seine Flügel nimmt: der wird sich sogar gestehen, daß der Choral durch eine künstlerisch reichere Fassung, bei der auch der harmonische Faktor ein Wort mitzusprechen hat, nur an Impulsivität und künstlerischem Reize gewinnt, der wird mit dem bekannten Stilisten und Ästhetiker Dr. Möhler eins sein in dem Urteile, daß Griesbachers Harmonik nur dazu angetan ist, den Choral in den Augen unserer Zeit zu heben, seine Formen unserem Geschmack näher zu rücken und damit ein gut Teil beizutragen zur Popularisierung der Choral-Idee.

Regensburg P. Griesbacher, Kanonikus

Die Redaktion hat hiemit der brennenden Frage „Choral und Chroma" den weitesten Raum zur Verfügung gestellt; jetzt heißt es: *„Audiatur et altera pars!"* Nach diesem alten Redaktionsprinzip erhält nunmehr die *altera pars* zu den beiden Aufsätzen in *Musica sacra* (1912, Nr. 2, S. 29 ff. und obigen Ausführungen) das Wort zur freien Aussprache. Vielleicht mögen zur Einleitung der Diskussion und Klärung der Frage einstweilen zwei ganz kurze Äußerungen hierüber aus anderer autoritativer Feder angeführt sein, von Domkapellmeister Mons. Mitterer in einem Referat über das obige Op. 160 im „Cäcilienvereinskatalog" (S. 95) und von P. Horn in der „Gregorianischen Rundschau" (1912, Nr. 8, S. 109):

„Über die harmonische Begleitung der Choralmelodie sagt der Herausgeber (Griesbacher) im „Begleitworte": „Ohne Scheu vor der Diësis, frei von dem stets furchtlos selbst auferlegten Zwange der Diatonik, folgt die Harmonie, nur den künstlerischen Zweck im Auge, unentwegt dem inneren Drange der musikalischen Logik." Dieser Satz klingt etwas unklar und möchte ich lieber sagen: Ohne Scheu vor der Diësis, frei von ... folgt die Harmonie unentwegt dem Gebote der reichen, mitunter überschäumenden Phantasie des Autors. Mit andern Worten: Mehr Maßhaltung im Gebrauche des Chromas hätte dem unmaßgeblichen Empfinden des Referenten (Mitterer) mehr entsprochen. Solange es eine wahre Kirchenmusik gibt, wird doch wohl die Diatonik ihre Grundlage bilden müssen; und „frei von jedem Zwange derselben" wird am wenigsten die Harmonisierung der ganz und gar in diatonischen Geleisen sich bewegenden Choralmelodie sein dürfen. Wenn ferner der Herausgeber am Schlusse seines Begleitwortes meint, daß „die Choralmelodie in ihrem Ewigkeitswerte die ganze Farbenpracht einer modernen Palette in die Schranken fordert", so will ich mit ihm nicht rechten, soferne vom Choral im allgemeinen die Rede geht; soweit aber bloß die *Credo*-Melodien in Frage kämen, möchte ich doch zu dem Satze ein dickes Fragezeichen machen. Die Wahrheit wird auch hier, wie so oft, zwischen den zwei Extremen in der Mitte liegen."

„In einer Anzahl von gregorianischen Melodien und im *Codex bilinguis* von Montpellier glaubte man, chromatische Alternationen gefunden zu haben. Aber bei sorgfältiger Nachprüfung der dafür zitierten Belegstellen zeigt es sich, daß es in allen diesen Fällen sich nur handelt um ♭-Vertiefungen und ♮-Erhöhungen, um Überreste der enharmonischen und chromatischen Tetrachorde sowie um Übergänge von einer Tonart in eine andere. Diese aus der antikgriechischen Musik überkommenen Eigentümlichkeiten des gregorianischen Gesanges haben nichts zu tun mit den leiterfremden Tönen der spätmittelalterlichen Chromatik, welche der damals sich reich entwickelnden Mehrstimmigkeit ihr Entstehen verdankte. Es wäre daher eine bedauerliche Entgleisung, wenn man chromatische Alterationen dieser Art dem gregorianischen Gesange zuschreiben und daraus gar Folgerungen ziehen wollte auf chromatische Harmonisierung desselben und auf eine übertriebene chromatische Behandlung der mehrstimmigen Kirchenmusik."

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Ein lehrreiches Konzert![1])

Ein solches war ohne Zweifel das vierte Abonnementskonzert des Riedelvereines zu Leipzig in der Thomaskirche, Sonnabend den 29. Juni abends $7^1/_2$ Uhr.

Schon vorher hatte Meister Dr. Göhler dem Einsender dieser Zeilen geschrieben, daß die vom Dirigenten getroffene Auswahl „kostbare Sachen" der neueren französischen Kirchenmusik-Literatur enthalte. Wir hatten im stillen so unsere eigene Meinung über diese Seite der musikalischen Tonsetzkunst der Franzosen, denen wir mehr äußerliche Theaterwirkungen zutrauten als innerliche Wahrheit.

In Orgel war uns verheißen: Guilmant, Felix Alexander (1837—1911), César Franck (1822—1890) und Saint-Saëns, Charles Camille (geb. 1835).

Als Chorsätze kamen zur Aufführung *„Tantum ergo"* für 8st. Chor mit Orgel und *„Ave verum"* für Frauenchor, Hornsolo und Orgel. Beide Stücke von Saint-Saëns. Ferner: „Die sieben Worte unseres Heilandes Jesus Christus am Kreuz" für 4- und 8st. Chor und Soli von Gounod, Charles François (1818—1897) und *„Regina coeli"* von Roger-Ducasse (geb. 1873). Durchflochten waren diese Sätze mit Sologesängen. Zunächst erklang: *„Ave Maria"* sowie *„Panis angelicus"* mit Orgel, Horn und Harfe von César Franck. Sodann *„Salve Regina"* von Roger-Ducasse, dem jungen Komponisten aus Bordeaux.

Das Ganze war meisterlich zum Programme zusammengestellt. Der Chor sang mit einer Stimmung, daß man meinen konnte, der Priester weile eben am Altare, um die heiligen Funktionen zu verrichten. Schade, ewig schade, daß zu diesen „Tonrezitationen" die umspielte Handlung, daß dem schönen Leibe die schöne Seele fehlt. All diese hohen, hehren Ausdrücke des Jubels und der Freude, des Schmerzes und der Klage, sie werden erst voll erfaßt im „Gesamtdrama", in der Verbindung der Töne mit der hohen, gewaltigen Welt der Zeremonien am Altare. — Weil nun bei diesen Aufführungen die Hauptsache, die Hauptquelle für alle Stimmung, die Handlung am Altare, fehlt, darum finden wir es immer aufs neue bewunderungswert, wie diese herausgesuchte Truppe des Riedelvereines es fertig bringt, Stimmungen zu erzeugen, die den höchsten Affekten gleichkommen, denen wir bei erstklassigen Domgesängen während des Gottesdienstes selbst fähig waren. Ein volles, ein uneingeschränktes Lob dem Chor und seinem Dirigenten.

Nur auf eines sei bittend hingewiesen: *„Ibi crucifixerunt Jesum"* riß der Dirigent im Forte ab. Wir haben dabei immer ein unbefriedigtes Gefühl. Denn die menschliche Stimme im Chore wirkt — abgerissen — rauh, zerrissen; es ist, als sähe man Stimmfetzen herumfliegen. Herr Dr. Göhler beabsichtigte, die brutale Gewalt des Annagelns durch Brutalität in der Stimmgebung anzudeuten. Aber, wir fühlen uns von der grausen Realität der Stimmenschreie deswegen unkünstlerisch berührt, weil der zuhörenden Phantasie zu schaffen nichts mehr übrig bleibt. Je mehr aber ein Vortrag zwischen den Tönen zu hören aufgibt, also zu hören, was nicht tönt, was nicht alle hören müssen, desto gewaltiger, desto nachhaltiger wirkt er. Wir lassen nicht locker, auch einem Dr. Göhler gegenüber diese unsere musikästhetische Ansicht weiterhin zu vertreten. Er weiß, wie es von uns gemeint ist.

Die Sologesänge mit Orgel, zum Teil mit Horn oder mit Horn und Harfe begleitet, wirkten nachhaltig. Die junge, in Leipzig ausgebildete Künstlerin Fräulein Maria Carloforti aus Assisi sang wundervoll. Warum singen nur schlechtere Stimmen, wenn es so schöne gibt?

Wir warfen beim stillen, entzückten Zuhören in der heiligen Dämmerstunde des großen Apostel-tages die Frage auf: „Was würde wohl der Cäcilientag von Innsbruck dazu gesagt haben, wenn er zu hören bekommen hätte a) Sologesang und b) Sologesang mit Harfengetön und Hornklängen? —

Es konnte niemand strenger eingeschworen sein auf die Satzungen des Cäcilienvereins, es konnte niemand mehr in Entrüstung und Verdonnerung arbeiten gegen alles, was nicht Chormusik, was nicht a cappella-Gesang war als wir. — Und die Kunst selbst, wie wir sie fanden und wie wir fanden, daß sie

[1]) Die Redaktion glaubte die Aufnahme vorliegenden Aufsatzes dem Ansehen des Herrn Direktors Dr. H. Löbmann in der kirchenmusikalischen Welt schuldig zu sein; die Diskussion, zu der die *Musica sacra* zur Verfügung steht, wird ja zeigen, wie die kirchenmusikalischen Kreise darüber denken.

Digitized by Google

in Wahrheit wirkt und Eindrücke schafft — die heilige, wahrhafte Kunst selbst hat all diese Regeln und Menschensatzungen im Laufe von mehr als fünfundzwanzig Jahren in Stücke geschlagen. O — es hat uns bitter, bitter weh getan, wenn wir sahen, daß es auch anderswo Kunst im Gotteshause gab als nur dort, wo Choral, wo Palestrina, wo nach Neukompositionen des Kataloges gesungen wurde; wie wehrten wir uns dagegen jahrelang, wenn unser Herz den reinen Tönen eines Orchesters lauschte in den erhabenen Werken eines Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven, Liszt, Brahms, Bruckner.

Wie suchten wir uns das Gegenteil einzureden, wenn eine schöne Solostimme unsere Seele gleichsam aus dem Leibe zog und unser fühlend Sinnen hinauf über die Wolken trug. Wie glaubten wir, auf Unheiliges zu stoßen, wenn zu Sologesang Harfenbegleitung mit Hornmusik angesagt war. Und wie anders raunte uns die Gewissensstimme im Herzen zu: „Gelt, das ist auch nicht schlecht? — Hast du wirklich jetzt, wo du diesen begleiteten Gesang hörtest, an Theaterbilder, an Jagdszenen gedacht?“ — —

Die Kunst — die Kunst, wie sie in Wirklichkeit ist, sie hat uns alles zertrümmert, was wir an „Glaubenswahrheiten“ mit hinaus nahmen von unserer ersten Musikvorbereitung im Seminare in das wirkliche, reale, musikalische Leben. Wir müssen gestehn: wir fanden nicht ein Gesetz über die Eigenschaften wahrer Kirchenmusik, das standgehalten hätte wahrer, religiöser Tonkunst, sobald sie gut aufgeführt wurde. Wir erfuhren zu unserer eigenen Unruhe: alles, was wir an Verwerfungsmerkmalen gegen ein religiöses Tonstück zusammentrugen und aufgehäuft hatten, um gegen die „Sünderin“ mit einer regelrechten Steinigung vorzugehen — alles zerschmolz wie Frühlingsschnee in der Sonne, sobald wir es nur wagten, der Kunst selbst mutig und vorurteilslos ins leuchtende Antlitz zu sehen.

Es fällt der Welt schwer, in der Kunst ehrlich zu sein; am schwersten wohl der Tonkunst gegenüber. Was hat man da gelästert und verurteilt. Dort sind viele Justizmorde begangen worden. Suchen wir die Wahrheit, die Freiheit, die Schönheit, und heißen wir sie willkommen, in welchem Gewand auch wir sie finden. Es wird uns — mit allen Vernünftigen wissen wir uns darin einig — nie einfallen, das Chor des Gotteshauses der frechen Mode preiszugeben. Das Gefühl für Anstand und Sitte schreibt auch heute noch die unbeugsamsten Gesetze unsichtbar vor und auf. Heute noch werden wir uns zu wehren wissen gegen Lüsternheit und gegen in seidene Gewänder gehüllte geistige und seelische Gemeinheiten. Heute noch lebt das musik-ästhetische Gewissen, in seinem Grundempfinden unwandelbar, wie die ewige Wahrheit.

Aber gerade, weil wir stark empfinden und ungebeugt der Wahrheit in allem nachzugehen uns bemühen, würden uns geistige Schläge von seiten derer, die anders in der Kunst fühlen als wir, wohl schmerzen und innerlich wehe tun. Aber trotz dieser Beeinträchtigung unseres Wohlbefindens würden und werden wir uns doch noch wohler fühlen, als wenn wir geistig uns nötigen ließen, dort „Ja“ zu sagen, um keinen Anstoß zu erregen, wo das ehrliche Empfinden ein festes, lautes „Nein“ uns entgegenschreit.

So können auch wir nicht anders, als freimütig zu gestehen, daß uns dieses Konzert überzeugt hat, daß die französischen Katholiken unter den Kirchenmusikern der letzten 60 Jahre den Sieg davongetragen haben über die deutschen katholischen Tonsatzkünstler auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Wir Deutsche haben — mit wenig Ausnahme — wohl wacker gearbeitet, aber der Kunst sind wir dabei näher nicht gekommen.

Liszt vermöchte es, mit uns die Wage zu halten gegen die Franzosen. Aber wo liest man, daß irgendwo und irgendwann ein katholischer Kirchenchor Liszt aufgeführt habe? — „Ja,“ wird man sagen, „Liszt ist zu schwer. Liszt aufzuführen, kostet zu viel Geld!“ Man hat schon Geld, wo und wann man will. Und wo ein Wille, da ein Weg. Also, Liszt ist ein Toter. Erst muß er noch viel mehr, muß ganz tot werden. Dann kommt einer — der gräbt ihn aus; dann erst wird Liszt etwas gelten.

Genau so steht's um Bruckner.

Kein Wunder, daß über allen Gipfeln Ruhe herrscht. Wenn ein großer Künstler seinem Verleger Anrechtscheine auf sicheren Bankerott geben will, so komponiere er vor allem religiöse Musikwerke. Dann fallen sicher beide herein: Autor wie Verleger.

Es ist viel gesündigt worden unter dem besten Bestreben, das Edelste zu wollen, weil man nicht genügend Sorge trug, daß die Kirchenmusik an Qualität, an ästhetischem Gehalte zunahm. Der große Witt war auf dem einzig richtigen Wege: er ging im Lande umher und dirigierte. Das waren Heilstaten am Musikgeiste der deutschen Nation. Als er tot war, ahmte man seine zweite Seite nach und schrieb, und man merkte nicht zeitig genug, daß schon genug geschrieben war, und daß alles nur einer vom Geiste des hochgemuten, starkkünstlerisch begabten Meisters von Landshut durchdrungenen Aufführung harrte. — Wir sind abseits geraten! Wir haben uns zu sehr abdrängen lassen auf die Tretpfade, die da entstehen, wenn einer dem andern nachtritt; wir müssen zurück auf die Sonnenbahn der Kunst, wo Raum ist für alle, die suchen, die zum Lichte künstlerischer Wahrheit streben in der Richtung, die ihnen gegeben ist von innen heraus, von ihrem angeborenen Kunstkönnen heraus. Freiheit ist das höchste Gut des einzelnen Wesens; Freiheit ist die erste, die Grundvoraussetzung jeglichen Schaffens. In der Freiheit gibt sich jeder, wie er in Wirklichkeit ist; in der Freiheit wirtschaftet jede Unnatur, jede gewollte Ablenkung vom eigenen

Digitized by Google

Wesen, jede Heuchelei rasch ab. In der Freiheit allein ist der Fortschritt möglich, der nötig ist, wenn nicht die Kunst ersticken soll.

Es erging uns an jenem Abende merkwürdig: wir hatten Namen gelesen, bei deren Klange wir uns auf kirchenmusikalische Einwirkungen gefaßt machten, wie wenn man auf Donizettische Weisen *Pange lingua*-Texte darunter setzen wollte. Wer sollte einem Gounod, der den Faust-Walzer schrieb, tiefere Wirkungen in religiöser Kunst zutrauen?

Wer hätte nicht schon das *Panis angelicus* in Konzertsälen gehört, wo es vom tonmageren Klaviere begleitet wurde? Und nun gar: die Eigenkunst des musikalischen Impressionismus gesteigertster Art, wie sie ein Debussy beherrscht, angewandt auf die Kirchenmusik, wie es Roger-Ducasse so überraschend uns bietet? — Für solche Kunst gibt es kein gleichgeartetes Gegenbild; das ist Neukunst im vollen Sinne des Wortes. Hier fehlen alle die Mittel und Mittelchen, die Ablehnung zu rechtfertigen aus dem und jenem Gesetzesparagraphen der Ästhetik der kirchlichen Tonkunst heraus. Hier kann sich nur der helfen, der schwimmen gelernt hat. Hier zeigt sich die wahre Toleranz von ihrer segensreichen Seite. Wenn große Geister tolerant gewesen sind und es noch sind, so fürchten wir, es müßte nicht gerade gut bestellt sein um das wahre Größentum der gegenwärtigen Kunst; denn die Scherbengerichte sind in reicher Tätigkeit. Aber wir haben das Gefühl, als schlüge man mit solchen Gerichten auch die Kunst in Scherben.

Darum danken wir der mutigen, klug und weise vorbereiteten Kunsttat des letzten Konzertes.[1]) Der Gedanke wollte uns nicht aus dem Sinne: hier möchte einmal der Cäcilienverein tagen und Richter sein über solche Kunsttaten. — — Wir müssen heraus aus dem Schema. Wir müssen näher zur Kunst heran. Es ist ja zuzugeben, daß die Alltagsarbeit in den Kirchen nicht genug Zeit läßt zu solchen konzentrierten Darbietungen. Aber die Zeit dünkt uns schon bedenklich nahe zu sein, wo der Fortschritt zu suchen ist in einer vertieften, ästhetisch verfeinerten Kunstarbeit in der Produktion, vor allem aber in der Reproduktion und umgekehrt!

Leipzig Dr. Hugo Löbmann

Musikalische Rundschau

Schlussfeier der Kirchenmusikschule Regensburg. Vom 1.—8. Juli inklusive fanden an der Kirchenmusikschule die Schlußexamina statt und zwar täglich vormittags von 8—12 Uhr die schriftlichen Klausurarbeiten aus: Liturgik, Kirchenlatein, Kontrapunkt, Formenlehre, Harmonielehre, Instrumentationslehre, Gesangmethode, nachmittags 3—6 Uhr die mündlichen und praktischen Prüfungen aus den übrigen Fächern: Choral, Orgel, Musikgeschichte usw. Am 11. Juli abends 7½ Uhr wurde die musikalische Schlußfeier in der Cäcilienkirche unter Mitwirkung des Domchores mit nachfolgendem Programm abgehalten und am 12. Juli vormittags 10 Uhr der feierliche Schlußgottesdienst.

Programm: I. Satz I aus der Orgelsonate in *Es*-dur Op. 161 von Jos. Rheinberger (Herr Rektor Gendreizig). II. Gregorianischer Choral aus der *Editio Vaticana:* 1. Introitus: *In medio ecclesiae.* 2. Graduale: *Universi, qui te exspectant* (Orgel: Herr Reime). III. Satz I aus der Orgelsonate in *C*-moll Op. 45 von Jos. Renner (Herr Bartsch). IV. 1. *Benedictus* aus der Cäciliemesse Op. 11 nach dem Glockenmotiv der Cäcilienkirche für dreistimmigen Männerchor mit Orgel von Chr. Kagerer (Orgel: Herr Lehrer Schaffner). 2. Marienlied für vierstimmigen Männerchor von Ign. Mitterer. V. Rezitativ und Allegro aus der Orgelsonate in *F*-moll von F. Mendelssohn (Herr Spallek). VI. *Gloria* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel (komponiert von Herrn Peißner). VII. Zwei deutsche Kirchenlieder für einstimmigen Chor mit Orgel (Orgel: Herr Theisen): 1. Es ist ein' Ros' entsprungen; 2. O Haupt voll Blut und Wunden. VIII. *Ave Maria* für Violine, Bariton und Orgel (komponiert von Herrn Rammel, vorgetragen von demselben, H. Törkell und H. Rubenberger). IX. Tokkata und Fuge in *D*-moll von J. S. Bach (Herr Langer). X. *Ascendit Deus in jubilatione* für fünfstimmigen gemischten Chor von Palestrina. — *Expositio Ss. Sacramenti.* — *Ego sum panis vivus* für vierstimmigen gemischten Chor von P. Griesbacher. *Tantum ergo* für siebenstimmigen gemischten Chor von M. Haller.

Aus den Berichten der übrigen Schwesteranstalten — soweit sie der Redaktion übersandt wurden — möge kurz folgendes über Schlußfeier, Prüfungen, Frequenz mitgeteilt sein.

Aachen. Kirchenmusikalische Aufführungen mit einem umfangreichen Programm in der Gregoriuskirche am 24. Juli, nachmittags 4 Uhr; am 25. Juli früh Choralhochamt am Feste des heiligen Jakobus.

Beuron. Der 5. Jahreskursus wies eine Frequenz von insgesamt 31 Studierenden auf, darunter vier Ordenspriester. Die schriftlichen Prüfungen unter Klausur begannen Ende Mai; die übrigen wurden

[1]) Herr Dr. Göhler ist sicher gerne bereit, diese und jene Partitur zur Ansicht auf Wunsch zuzusenden. Leipzig, Fuselstraße 13.

Digitized by Google

m 10.—13. Juni abgehalten. Von einer Schlußfeier in der Abteikirche wurde wegen des Gottesdienstes der hen Fronleichnamsoktav und des Herz-Jesu-Festes abgesehen. Das Wintersemester beginnt am 15. Oktober.

Paderborn. Der abgelaufene Jahreskurs zählte 18 Eleven. Am 24. Juli gab auf Veranlassung r Schule Prof. Dr. Max Reger-Meiningen ein Konzert unter Mitwirkung des Musikdirektors Dietz und eier auswärtiger Solisten. Beginn des neuen Kursus: 15. Oktober.

Rom. Die Schule wurde von 26 inskribierten Schülern besucht; hiezu kamen noch Hospitanten. as Studienjahr schloß am 27. Juni mit kirchenmusikalischen Aufführungen. Am 10. Juni waren Lehrer und hüler vom Heiligen Vater in Audienz empfangen und mit dem Apostolischen Segen ausgezeichnet worden.

Wien-Klosterneuburg. Die Anstalt, deren Organisation mit dem heurigen Jahre nunmehr voll- det ist, besuchten 12 Schüler. Die in diesem Schuljahre zum ersten Male vorgenommenen kom- issionellen Prüfungen wurden nach einer vom Kuratorium beratenen provisorischen Prüfungsvorschrift gehalten. Zum Nachweise der Eignung für den II. Jahrgang haben die Frequentanten des I. Jahrganges n Schlusse desselben eine Übertrittsprüfung abzulegen. Außer den Aufführungen in der Kirche fanden ährend des Jahres drei Übungsaufführungen im großen Lehrsaal statt.

Wien. Die Lehranstalt für kirchliche Tonkunst des Allgemeinen Kirchenmusik- reins war von 24 Schülern der Gesangskurse und 35 Schülern der Orgelkurse frequentiert. Die hlußproduktion fand am Samstag den 6. Juli statt; das neue Schuljahr beginnt am 19. September.

Das Kgl. Konservatorium in **Brüssel** und mehrere andere Anstalten übersandten ebenfalls ihre reich- füllten Jahresberichte, die aber für unsere Zeitschrift, weil nur Profanmusik behandelnd, nicht näher in etracht kommen können.

Der neunte Delegiertentag des **Centralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler- reine** (E. V.) findet am 14. und 15. September d. J. in **Erfurt** statt.

Besprechungen

1. Kirchliche Kompositionen

Sakramentsgesänge, Motetten, Marianische Gesänge, Sammlungen:

Boogaard, A. H. v. d. Sechs Lobgesänge zu Ehren des Allerheiligsten Altars- kramentes für 4st. Männerchor. **Leiden, van Leeuwen (K. Fercken).** Partitur 1 Fr. 25 Cts., immen à 20 Cts.

Im homophonen Stile gehaltene, würdige Kompositionen.

Müller, Joh., Op. 12. *O salutaris hostia,* zehn Hymnen zu Ehren des Allerheiligsten Sa- amentes für 4st. Männerchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 20 ₰.

Von manchen etwas leer klingenden Sätzchen abgesehen für geschulte Männerchöre mit guten Tenören.

Müller, Franz, Op. 7. Acht Gesänge zu Ehren des Allerheiligsten Altarssakramentes bt einem *Veni creator* für 4st. gem. Chor mit vier- oder siebenstimmiger Blechbegleitung ad lib. **Augs- urg, Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Gut klingende, zweckentsprechende Gesänge.

Faist, Anton, Op. 14. *Adoro te devote* für 4st. gem. Chor mit Orgel. **Graz, Styria.** rtitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Die ausdrucksvolle Komposition, die durch Soli und Chor wohltuende Abwechslung schafft und am hluß eine mächtige Steigerung bringt, kann nach der Intention des Autors bei Nachmittagsandachten nstatt der Lauretanischen Litanei) mit darauffolgender marianischer Antiphon zur Verwendung kommen; ch als Motett während der heiligen Messe vermag sie erbauend zu wirken, und nicht zuletzt als Vortrags- ück bei Cäcilienvereinsversammlungen.

Amadei, *Ego sum panis vivus* — **Casimiri,** *Panis angelicus* — **Boni,** *Tantum ergo* r zwei Singstimmen mit Orgel. **Mailand, Bertarelli & Co.** Preis 50 Cent.

Die drei anspruchslosen Weisen sind als Beilage zur Mailänder *Musica sacra* erschienen und nun- ehr vom Verlag separat ediert worden.

Nekes, Franz, Op. 54. *Tantum ergo,* Ausgabe A für 8st. gem. Chor, Ausgabe B für 8st. Männer- or. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 80 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Ich weiß nicht, ob es praktisch ist, ein einziges *Tantum ergo* separat zu edieren, selbst wenn es wirkungsvoll ist wie das vorliegende.

Pohl, Bertram, Op. 1. *Ecce Sacerdos magnus* für 4st. gem. Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** rtitur 80 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Ein Op. 1 in separater Ausgabe.

Terrabugio Giuseppe. Zwei Motetten für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung. **Mailand,** ertarelli & Co. Preis 50 Cent.

Zwei ganz kurze Gesänge mit den Texten: *O quam bonum et iucundum* und *Regnum mundi con- mpsi* für klösterliche Einkleidungen.

Digitized by Google

Koenen, Friedrich und Heinrich. Zwölf Motetten für 4st. gem. Chor. I.—III. Heft. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur à 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Diese zwölf Motetten, die der Verlag in drei Heften mit je vier Nummern ediert, übergibt der Kölner Domkapellmeister J. Schulte zum 25. Todestage seines einstigen, reichverdienten Amtsvorgängers Fr. Koenen († 6. Juli 1887) der Öffentlichkeit, „um sein Andenken zu beleben, einen Kranz dankbarer Gesinnung an seinem Grabe niederzulegen". Es sind ernste, würdige Gesänge im Geiste der „Alten", die mitunter, wo der Text dazu angetan ist, reiches melodisches Leben enthalten, z. B. die frischen Alleluja. Verschwiegen soll nicht sein, daß manche Partien etwas hart klingen, die melodische Linie und besonders die Textunterlage mitunter zu wünschen übrig lassen. Mit einer Fortsetzung erwirbt sich der Herausgeber sicher ein Verdienst um die Belebung des alten Stils.

Ottaño, N., S. J. *Cantantibus organis* für 4st. gem. Chor mit Orgel. **San Sebastian, Casa Erviti.** Preis —,75 Ptas.

Ein kräftiges, thematisch gearbeitetes Motett mit zart wirkendem Abschluß: *„O beata Caecilia"* etc. Für Cäcilienfeste sehr empfehlenswert. Kaum mittelschwer.

Fleuret, Daniel. *Inviolata* für drei gleiche Stimmen mit Orgel. **Lyon, Tanin Frères.** Partitur 2 Fr., Stimmen à 40 Cts.

Ein musikalisch pikantes, fein ziseliertes Stück, aber mit stark französischem Einschlag. Sollte dasselbe in der Kirche von Oberstimmen — denn nur solche können in Betracht kommen — gesungen werden, so müßte der teilweise klaviermäßige Orgelsatz mit den zartesten Registern gespielt werden.

Huber, Heinrich, Op. 11. Vier Marianische Antiphonen für 4st. gem. Chor mit Orgelbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.

Die bekannten vier Marianischen Antiphonen sind hier in recht schöner Melodieführung, die einen gleichen Vortrag erfordert, und in wirksamer Steigerung vertont. Mittelschwer.

Schiegg, Anton, Op. 4. Ave Maria für Sopran-Solo und 4st. gem. Chor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Regensburg, Eugen Feuchtinger.** Partitur 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Ein Chor, der an süßliche und seichte Musik gewöhnt ist, mag an dem Opus Gefallen finden.

Busch, C. M., Op. 47. Drei Gebetsgesänge zu Ehren der Gottesmutter für 4st. gem. Chor. **Mainz, Schott's Söhne.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.

In ruhigen, ausdrucksvollen, melodischen Linien bieten die anspruchslosen Gesänge eine adäquate Vertonung der schönen Texte: *Memorare, Recordare* und *Domina mea.* Die Atemzeichen am Anfang des letzten Stückes verstoßen gegen eine sinngemäße Textdeklamation.

Viadana. Vesper für Marienfeste in 4—5st. Falsibordoni, für den Chorgebrauch eingerichtet von Jos. Müller. **Gossau (St. Gallen), Chordirektor Müller.** Preis 80 ₰, von zehn Stück ab 60 ₰.

Sicherlich ist es ein ungemein glücklicher und verdienstvoller Gedanke, die prächtigen Falsibordoni von Viadana und de Zachariis, die Proske in seiner *Musica divina tom. III.* textlos gegeben, für den praktischen Chorgebrauch zu edieren. Mit der Edition hat der Herausgeber im großen und ganzen eine glückliche Hand gehabt, wenn er auch zugibt, daß „für die Textunterlage noch mancherlei richtige Möglichkeiten vorhanden sind". Dadurch, daß der eine Tenor dem Alt zugeteilt wurde, hat die Stimmklang-Kombination sicher verloren, doch wird dieser Verlust durch eine leichtere und bessere Besetzung wieder aufgewogen werden. Die wenigen historischen Daten, die die Vorrede enthält, hätten an der neuesten historischen Forschung nachgeprüft werden sollen. So ist Ludovico Grossi da Viadana nicht zu Lodi geboren, sondern in dem Orte Viadana (bei Mantua) — daher sein Name — nicht um 1565, sondern 1564; ferner konnte er nicht mehr 1644 Kapellmeister sein, da er 17 Jahre vorher am 2. Mai 1627 zu Gualtieri bereits gestorben war. Auch was der Herausgeber über die liturgische Verwendbarkeit der Vesper sagt, ist nicht ganz richtig, da wir bekanntlich an den verschiedenen Muttergottesfesten meist verschiedene Psalmtöne (Modi) haben, die wenigstens für die Dom- und Kollegiatkirchen in Betracht kommen.

Diese wenigen Notizen mögen für eine recht baldige Neuauflage und fleißige Fortsetzung dienen.

Piel, Peter. Sammlung kirchlicher Gesänge für drei gleiche Stimmen. **Münster i. W., Aschendorff.** Preis 1 ℳ 25 ₰.

Eine Sammlung von 107 einfachen lateinischen und deutschen Gesängen für das ganze Kirchenjahr; sie ist um so brauchbarer, als wir gerade für Frauenstimmen auf diesem Gebiete nur wenig Gediegenes besitzen; die vorliegende 10. Auflage spricht übrigens selbst für die Güte des Buches. Auch für Männerstimmen ist die Sammlung verwendbar, besonders wenn kleine Transpositionen nach aufwärts vorgenommen werden. Der Preis ist ein auf dem kirchenmusikalischen Markte ungewöhnlich billiger.

Jepkens-Piel-Habets. Kirchliche Gesänge für den mehrstimmigen Männerchor. 21. Aufl. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 3 ℳ, von 10 Exemplaren ab 2 ℳ 25 ₰.

Diese Sammlung, die auch deutsche Texte enthält, besteht aus zwei ungleichen Schichten: einer großen Anzahl wertvoller polyphoner Gesänge und einer überwiegenden Mehrzahl homophoner — mitunter recht steifer — Gesänge. Meines Erachtens ließe sich der Wert dieser Sammlung durch Trennung in zwei Teile — selbstverständlich müßte hiebei ausgeschaltet bezw. ergänzt werden — um ein bedeutendes steigern, nämlich einen Teil mit klassischer Polyphonie oder polyphonen Neuschöpfungen für bessere

Digitized by Google

Chöre und einen mit leichten homophonen Gesängen für unsere Durchschnitts-Männerchöre z. B. auf dem Lande. In der vorliegenden Gestalt dürfte das Werk die Benutzer kaum ganz befriedigen; die einen werden die schweren, die anderen die leichten Gesänge beiseite lassen müssen. Von diesem Fehler der Anlage abgesehen, bieten die 120 Nummern reiches Material für Männerchöre und ich selbst bediene mich eines Teils derselben mit großem Nutzen. Die historischen Daten sind für eine Neuauflage nachzuprüfen.

Hohnerlein, Max, Op. 30. *Jubilate,* 80 Kirchengesänge für 4st. Männerchor. **Regensburg, Feuchtinger & Gleichauf.** Preis 2 ℳ.

Ohne Zweifel ist dieser Sammlung ein einheitlicher Charakter aufgeprägt: es sind lauter leicht ausführbare Gesänge für unsere bekannten Männerchöre, die mehr nach dem Gehör als nach Noten singen, wenn nur ein paar „Stimmführer" dabei sind. Dieser Tendenz folgen sogar jene Gesänge, die der Herausgeber aus älteren Meistern — bei denen die Lebenszeit vielfach unrichtig angegeben ist — ausgewählt hat; allerdings manche unter ihnen so stark „bearbeitet", daß man sie fast kaum mehr erkennt, z. B. das *„Jubilate"* von C. Aiblinger. Besseren Chören, denen das Wort „Kunst" noch kein leerer Schall geworden ist, wird die Sammlung wohl kaum genügen — schon wegen der allzuvielen „leicht ausführbaren" Kompositionen des Herausgebers —, aber die oben bezeichneten Durchschnittschöre können gar kein geeigneteres Material finden. Die Ausstattung verdient bei dem billigen Preis in jeder Hinsicht Lob; als unpassend jedoch muß ich in einem Werk für die Kirche die buchhändlerische Anzeige von „Humoristika" bezeichnen, die dem Verleger wohl entgangen ist.

Witt, F. X., Op. 15. Sammlung mehrstimmiger Offertorien für das ganze Kirchenjahr. II. und III. Band. **Regensburg, Fr. Pustet.** Partitur 6 ℳ bzw. 4 ℳ 50 ₰.

Was ich in *Musica sacra* 1911 (S. 94) über den I. Band der von Dr. Haberl und Griesbacher besorgten Neuauflage gesagt habe, gilt auch vom II. Band, der das *Commune Sanctorum* (Nr. 70—96) und vom III. Band, der das *Proprium Sanctorum* und die *Festa pro aliquibus locis* (Nr. 97—133) enthält. Das ganze Werk liegt nunmehr vollständig vor und umfaßt 214 Offertorien auf 412 Druckseiten; mein früheres Urteil hat der II. und III. Band aufs neue bestätigt: Ich halte die Wittsche Offertoriensammlung für die beste und bedeutendste, die wir für a cappella-Gesang gegenwärtig besitzen.

2. Weltliche Kompositionen

Engler, Karl, Op. 18. Der 99. Psalm, Festgesang für 2st. Kinder- oder Frauenchor mit Orgel-, Harmonium- oder Klavierbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 60 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Leicht bis mittelschwer. Hohe Soprane erforderlich.

Schöllgen, W., Op. 15. Drei Festgesänge für drei gleiche Stimmen mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 50 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Die Lieder sind bestimmt: 1) zum Namensfeste eines Priesters (Präses); 2) zur Primiz- und Namenstagsfeier eines Priesters (Präses); 3) bei der ersten Kommunion der Kinder. Leicht, aber mitunter für Sopran etwas hoch. Nr. 1 ist für Harmonium weniger geeignet; ganz unpraktisch aber ist die Vorzeichnung von sechs ♯ für das zweite Lied.

Reuther, Karl, Op. 14. Jauchzet dem Herrn! Zu Festaufführungen für 3st. Frauenchor mit Klavierbegleitung (Geigenchor ad lib.). **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Ein frischer Chor mit wirklichem Festcharakter. Mittelschwer.

Ziegler, Theodor, Op. 8. Motette „Du bist Petrus der Fels" für gemischten Chor mit Orgel (oder Harmonium). **Regensburg, Feuchtinger & Gleichauf.** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Abermals ein nicht zu langer, wuchtiger Festchor. Der Komponist verlangt am Anfang einen vierstimmigen Frauenchor und im Mittelsatz einen vierstimmigen Männerchor. Mittelschwer.

Gruber, Joseph. Jubelgesang für festliche Gelegenheiten für 4st. gem. Chor. (Sammlung „Gelegenheitslieder", Nr. 3.) **Regensburg, Feuchtinger & Gleichauf.** Partitur 60 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Kurz, leicht und frisch.

Zoller, Georg, Op. 90. Cäcilienhymne für 3st. Frauenchor mit Klavierbegleitung. Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Unter den bis jetzt bekannten Cäcilienhymnen eine der brauchbarsten, besonders für Institute. Kaum mittelschwer.

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage an: Der neunte Bogen zum VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik":

Dr. Otto Drinkwelder, Grundlinien der Liturgik.

Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrg. ∴ **1912** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

10. Heft
Oktober

Das Offertorium am Rosenkranzfeste

✻ ✻ ✻ ✻ Von P. Dominikus Johner O. S. B.-Beuron ✻ ✻ ✻ ✻

Nicht jeder Musikforscher ist zugleich Komponist. Auch nicht jedem Choralforscher ist es gegeben, selbstschöpferisch tätig zu sein. Einem Manne aber, wie Dom Pothier wird niemand den Ruhm eines Choralforschers und Choralkomponisten streitig machen. Um so auffallender ist es, daß er — wenigstens in dem Vatikanischen Graduale — von seinem Kompositionstalent so wenig Gebrauch gemacht hat. Eine sorgfältige Nachprüfung der Melodien hat nämlich ergeben, daß ein einziges Alleluja von Dom Pothier herrührt — das Alleluja *Vox turturis* am 11. Februar —, daß endlich für das *Sanctus* der Messe 10 *(In Festis B. Mariae V. 2)* sich keine alten Quellen nachweisen lassen (vgl. *Rassegna gregoriana* 1909, Sp. 320).

Da waren die Redakteure der *Medicaea* viel schaffenslustiger. Denn wie Dr. J. Gmelch[1]) in seinem beachtenswerten Aufsatz „Neue Aktenstücke zur Geschichte der Regensburger *Medicaea*" darlegt, hat Dr. Witt nicht weniger als 129 Seiten des Graduale — die Melodien zu den Festen *pro aliquibus locis* — neu komponiert. Auch Dr. Haberl, sonst in bezug auf Komposition so zurückhaltend, hat zu einer ganzen Reihe neuerer Feste neue Melodien komponiert.

Man wird sagen, das ließ sich aber nicht anders machen. Fragen wir einmal, wie machten es denn die Alten? Nachdem einmal die durch Gregor d. Gr. und seine Schule vollzogene Redaktion der Meßgesänge abgeschlossen war, betrachtete man diese Sammlung als ein unantastbares Gut, das einer Erweiterung nicht mehr bedurfte. In der Tat ist, wenn wir von Alleluja und Sequenz absehen, die Zahl neuer Meßkompositionen eine sehr geringe. Kamen neue Offizien auf, so entnahm man in ältester Zeit Text und Melodie schon bestehenden Meßformularien. Jeder Laie kann sich davon überzeugen, wenn er in seinem Gradualbuch die Donnerstage der Fastenzeit aufschlägt, die erst unter Gregor II. (715—731) eine eucharistisch-liturgische Feier erhielten. Die Gesangsstücke sind mit verschwindenden Ausnahmen anderen Meßformularien, zumeist den Sonntagen nach Pfingsten, entnommen.

Wenn aber Meßformularien ganz neue Texte brachten, oder besser, wenn Texte der Heiligen Schrift entnommen wurden, welche bisher noch keine Vertonung erhalten hatten, was dann? In solchen Fällen unterlegten die Alten mit Vorliebe den neuen Text einer schon bestehenden Melodie. „Selbst unter der Zahl der allerältesten Choralstücke findet sich nicht immer für jedes einzelne eine eigene Melodie; die gleiche Melodie trifft man ganz oder teilweise über verschiedenen

[1]) Vgl. Wissenschaftl. Beilage zur Germania 1912, S. 212ff.

Digitized by Google

Texten wiederholt. In den alten Gesängen ist die Anpassung gewöhnlich vorzüglich gelungen: die melodische Phrase wird dort gegliedert und erhält dort ihre Stützpunkte, wo der Sinn des grammatischen Satzes dies angibt oder gestattet, und der musikalische Akzent dient zur Verstärkung des Wortakzentes. Text und Melodie verschmelzen sich und drücken vereint denselben Gedanken und dasselbe Gefühl aus und zwar mitunter so glücklich, daß sowohl der eine Text als der andere, voneinander unabhängig, den Gesang inspiriert zu haben scheinen." So machten es nach Dom Pothier *(Revue du chant grég.* 1894, 3) die Alten. Das war auch für ihn maßgebend, wenn zu neuen Texten Melodien gesucht wurden.

So finden wir denn, daß zu dem Offertorium *In me gratia* am Rosenkranzfeste keine ganz neue Melodie komponiert wurde, daß vielmehr die Melodie des Offertoriums *Diffusa est* auf den neuen Text übertragen wurde. Um Raum zu sparen, setzen wir hier nur die Textworte, welche dieselbe Melodie tragen, untereinander. Die beiden Offertorien wolle man im Gradualbuch miteinander vergleichen:

1. *Diffusa est*	*gratia*	*in labiis tuis*	:
2. *In me*	*gratia*	*omnis viae et veritatis*	,

1. *propterea*	*benedixit te Deus*	*in aeternum*	
2. *in me omnis*	*spes vitae*	*et virtutis*	

1. *et in saeculum*	
2. *ego quasi*	

Von hier ab gehen die beiden Tonstücke auseinander. Das Offertorium *Diffusa est* bringt nur noch als Ergänzung des *in aeternum* den Zusatz *saeculi,* während in dem andern Offertorium mit *ego quasi rosa* ein neuer, selbständiger Satz eingeführt wird, ein Satz, der gerade mit Rücksicht auf das Rosenkranzfest gewählt und dafür angepaßt wurde, denn im Buche Ekklesiastikus 39, 17 heißt es nicht *ego . . . fructificavi,* vielmehr findet sich die Pluralimperativform *fructificate.* Dieser Satz dürfte nicht mit der wenn auch etwas erweiterten Schlußkadenz über *saeculi* abgetan werden. Er forderte eine selbständige melodische Fassung, die ihn als Kulminationspunkt des ganzen Tonstückes in die Erscheinung treten ließ, und dann auch trotz pietätvoller Anlehnung an schon bestehende Melodien, wie wir unten sehen werden, vorzüglich gelungen ist. Daß die Anpassung der Melodie an den neuen Text keine rein sklavische ist, ist sofort ersichtlich.

Warum gerade das Offertorium *Diffusa est* als Vorlage gewählt wurde, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Wir glauben jedoch nicht fehlzugehen, wenn wir annehmen, eine Art Ideen- oder sagen wir Motiv-Assoziation habe auf diese Fährte geführt. Als es sich darum handelte, für den Text *In me gratia* etc. eine Melodie zu suchen, lag für einen erfahrenen Choralisten die Erinnerung an die anmutige Melodie des *gratia* im Offertorium *Diffusa est,* das ja als Offertorium an Mariä Lichtmeß schon in den ältesten Handschriften aufgeführt wird, allzu nahe. Bald zeigte es sich, daß das ganze Offertorium zu dem neuen Texte verwertet werden konnte und zwar mit großem Glück.

Betrachten wir die Texte der beiden Offertorien dem Inhalt nach, so stellt sich das Offertorium *Diffusa est* wie das Thema dar, das in dem Offertorium *In me* seine Ausführung erhält. Die Segensfülle, welche Gott über die Seele Mariens ausgegossen,

Digitized by Google

ist das Thema, und am Rosenkranzfeste wird im einzelnen ausgeführt, worin diese Segensfülle besteht. Stehen so die Texte einander sehr nahe, so ist es nicht zu verwundern, warum die Melodie des einen auch auf den andern angepaßt wurde. Die Anpassung ist überdies so geschickt, daß, wer nicht Reflexionen über Alter der Feste und Melodien anstellt, kaum auf den Gedanken kommen wird, das Offertorium *In me* sei keine Originalkomposition. Auch die Textunterlage ist eine durchaus glückliche zu nennen. Was viele als Ideal derselben ansehen, daß nämlich den betonten Silben ein musikalisches Übergewicht gegenüber den unbetonten einzuräumen ist, trifft hier vollkommen zu. Wichtiger ist die harmonische Übereinstimmung zwischen Satzgliederung und melodischer Gliederung. Der erste und zweite Satz bringen bei *veritatis* und *virtutis* dieselbe auf *f* endigende Schlußkadenz. Auch der dritte Satz bringt eine ähnliche Schlußkadenz über *(fructifi)cavi.*[1]) Hier wie sonst sehr oft können wir die Beobachtung machen, daß der Choral es vermeidet, ein und dasselbe Motiv mehr als zweimal in derselben Form zu bringen. Solche Wiederholungen müßten ermüden. Andererseits gewinnt ein Tonstück durch ähnlich klingende Kadenzen an Klarheit. Als Anklänge an diese Kadenzen können auch die Tonlinien über *plantata* und *(aqua)rum* aufgefaßt werden, wenn erstere nicht direkt aus dem Offertorium *Mirabilis (Com. plurim. Martyr.)* der Stelle über *Deus* entlehnt ist. Für die Praxis empfiehlt es sich, solche gleich oder ähnlich lautende Motive in dem Gradualbuch durch Bögen oder sonst irgendwie erkenntlich zu machen, wodurch der Überblick über eine Melodie und das Einüben derselben erleichtert wird.

Eine einzige Unregelmäßigkeit in der Behandlung des Textes könnte geltend gemacht werden. Das *omnis* im ersten Satze gehört inhaltlich zu dem vorhergehenden *gratia,* wie es auch im zweiten Satze *omnis spes* heißt, die Melodie dagegen zieht *omnis* zu *viae*, was infolge des Pausestriches nach *gratia* noch besonders in die Augen fällt. Doch ergibt sich daraus keine Verschiedenheit der Auffassung. Maria kann von sich sagen: In mir ist alle Gnade des Lebens und: In mir ist die Gnade des vollen, des ganzen Lebens.

Das Offertorium ist als Lied der Mutter Gottes aufzufassen und daher zart, duftig und anmutig vorzutragen. Man beginne *piano* bei lebhaftem Tempo, lege auf den *Pressus a* bei *me* einen leichten Nachdruck; bei *gratia* soll der *Climacus d c h* ein leichtes *crescendo* erhalten, die Neumen über dem unbetonten *ti* müssen dann zurücktreten. Der *Pressus g* auf *omnis* soll gut hörbar werden. Den Mittelpunkt der Neumen über *viae* bildet das *Pes subbipunctis c d c h.* Bei *veritatis* hole man mit dem *crescendo* weiter aus und singe die Kadenz ohne Überstürzung zu Ende. — Der zweite Satz *in me — virtutis* bringt eine Steigerung und charakterisiert sich ferner durch die von der Dominante zur Finale absteigenden Quarten *c—g* im Gegensatz zu den aufsteigenden Quarten des ersten Satzes *(g—c).* Dem *c d c c g a* über *omnis* antwortet in anmutiger Weise das *g h a a g a c* über *spes vitae.* Die wiederholt auftretenden *Bistropha* und *Tristropha* sollen immer als Vorbereitung auf die folgenden, etwas stärker zu singenden Neumen aufgefaßt werden. Für viele wird es notwendig sein, bei *vir(tutis)* nach der vierten Note abzusetzen und kurz Atem zu schöpfen. Die Melodie über *virtutis* mit ihrer kühnen Bewegung und ihren kräftigen Akzenten einerseits und ihrem Wohlklang andererseits ist wie geschaffen, um die

[1]) Die Stelle erinnert auch an den Schluß des Offertoriums *Bonum est* vom Sonntag Septuagesima.

Digitized by Google

Kraft und Schönheit auszudrücken, welche durch Mariä Vermittlung der Seele verliehen wird. — Mit besonderer Liebe behandle man den Schlußsatz: „Gleich einer Rose, die an Wasserbächen gepflanzt ist, brachte ich Frucht." Fast schüchtern steigt das *ego* auf, um auf mittlere Tonhöhe zurückzukehren. Dann aber entfaltet sich die Stimme bei *quasi rosa* in wohl abgewogenem, aber warmem *crescendo* zu vollem Glanz und voller Pracht. Schon deshalb wird es für die meisten Sänger gut sein, nach *ego* eine Pause zu machen und Atem zu schöpfen. Überdies dürfte diese Pause auch für den Vortrag selbst gut angebracht sein. Die Pause nach *plantata* sei kurz. Die Tonlinie über *aquarum* bringe man so zum Vortrag, als handle es sich darum, den ruhigen Fluß dieser belebenden „Wasserbäche" zu schildern. Bei der Melodie über *fructificavi* endlich mit ihren Wiederholungen und kräftigen Akzenten mag man sich an den Reichtum und an den bleibenden Wert der Früchte erinnern, welche der Rosenkranz gezeitigt hat.

So singen wir denn dieses Lied aus dem Herzen der Rosenkranzkönigin! In ihr ist „alle Gnade", wie wir sie so oft im Ave Maria als die Gnadenvolle begrüßen. Die Geheimnisse des Rosenkranzes zeigen uns den „Weg der Wahrheit", das Ideal sittlicher Vollkommenheit. Sie vermitteln uns auch die „Gnaden und die Kraft", um dieses Ideal nachzuahmen; sie wollen ja nicht bloß betrachtet, sondern gelebt sein: *imitemur, quod continent,* sagt die Festoration. So ist in Maria in der Tat „alle Hoffnung des Lebens und der Tugend". Ahmen wir ihr nach, so wird unser Leben der „Rose gleich" erblühen und das Herz Gottes erfreuen und „Früchte" zeitigen fürs ewige Leben.

An Maria, die Rosenkranzkönigin

1. Rosenkranzkönigin, Jungfrau der Gnade!
Lehre uns wandeln auf himmlischem Pfade!
Freudigst erheben wir
Unser Gebet zu dir,
Jungfrau der Gnade!

2. Rosenkranzkönigin, Mutter, du reine!
Hilf, daß dir unser Herz ähnlich erscheine!
Schirme uns allezeit
Treulich in Kampf und Streit,
Mutter, du reine!

3. Rosenkranzkönigin, Fürstin, du hehre!
Flehe bei deinem Sohn, daß er gewähre,
Was von dem Himmel kommt
Und uns zum Heile frommt,
Fürstin, du hehre!

4. Rosenkranzkönigin, unser Vertrauen!
Laß uns in Leid und Not fest auf dich bauen;
Bis in der Sel'gen Kreis
Grüßt dich mit Lob und Preis
Unser Vertrauen!

J. B. Tafrathshofer

Digitized by Google

Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes

Von P. Funcke, Rektoratlehrer, Steinheim (Westfalen)

Das deutsche Kirchenlied vor der Reformation

1. Die Anfänge des deutschen Kirchenliedes

Das katholische deutsche Kirchenlied ist das geistliche Lied in der Landessprache, das von den katholischen Gläubigen in einstimmigem Gesange beim Gottesdienste gesungen wird. Der Gottesdienst beschränkt sich aber nicht auf die Feier der heiligen Messe und die liturgischen Andachten; wir dürfen den Begriff auch auf die öffentlichen Andachten und Bittgänge ausdehnen. Gottesdienst feiern Kirche und Volk auch dann, wenn die Gläubigen in der stillen Halle der einfachen Dorfkirche oder in den majestätischen Prachtbauten alt-ehrwürdiger Dome dem Allerheiligsten in feierlicher Prozession lobsingend folgen; wenn der eucharistische König der Liebe unter den Jubelgesängen der Gemeinde aus den Dörfern und Städten hinaus durch die Fluren und Felder getragen wird; wenn die Christen in der Not und in den Bedrängnissen des Lebens gemeinsam wallfahren zu den Stätten himmlischer Huld und Gnade, während innigflehende Bittgebete aus dem hartbedrängten Herzen zu dem Ursprunge und zu der Mutter der Gnade empordringen. Weil diese Art des Gottesdienstes so vielseitig und so alt ist, darum strahlt der Garten des deutschen Kirchenliedes in wechselreicher Mannigfaltigkeit, darum kann er zurückschauen auf ein beneidenswertes Alter von tausend Jahren.

Der lateinische Choral, als der liturgische Gesang der katholischen Kirche, bildete ein großes Hindernis für die Entstehung und Entwicklung des deutschen Kirchenliedes. Die gläubige Gemeinde war auf das schweigsame Anhören des Gottesdienstes beschränkt. Stille Herzensandacht und mündliches Gebet stiegen als einziges Lob-, Dank- und Bittopfer der Laien zum Schöpfer empor. Anfangs war das Volk mit diesem Zustande zufrieden; denn die ungefüge Sprache und Stimme,[1]) sowie der völlige Mangel geistiger und poetischer Bildung[2]) waren Hindernisse, die es erst nach längerem Bemühen überwinden konnte. Nach und nach wuchs aber in ihm das Verlangen, nicht allein durch den Mund seiner Priester, sondern auch selbst im Gesange seinen Schöpfer zu preisen, zu verherrlichen und ihm den Dank seines Herzens auszusprechen. Wenn auch Karl der Große (768—814) durch das Kapitular vom Jahre 789 und Ludwig II. (843—876) im Jahre 856 in etwa diesem Verlangen entgegenkamen — dieser gestattete dem Volke den Responsoriengesang; jener erlaubte ihm, das *Gloria Patri* und das *Sanctus* mitzusingen —, so erklangen diese Anfänge eines Volksgesanges doch immer in der zwar feierlichen, aber den Laien unverständlichen lateinischen Sprache. Außerdem ist auch nicht bekannt, ob das Volk von dieser Vergünstigung Gebrauch gemacht hat. Es wollte in der eigenen Sprache singen und nicht länger verschweigen, was in der Seele ihm glühte. In Ermangelung eines eigenen Kirchenliedes gebrauchte es, um derjenigen Stimmung Ausdruck zu verleihen, die gerade seine Seele bewegte, den Ruf *Kyrie eleyson.* Bei allen möglichen Veranlassungen, wenn z. B. die Gebeine von Heiligen in feierlicher Prozession übertragen wurden, wenn Gott seine Heiligen durch Wunder verherrlichte, wenn die Klostergemeinde ihren Abt oder die Bischofsstadt ihren neuen Oberhirten begrüßte, dann erscholl als der Jubelruf der glücklichen Gemeinde das *Kyrie eleyson.* Und wenn des Lebens Ernst mit

---

[1]) Joh. Diaconus (*Vita S. Greg. c. 6;* Bäumker I. 6): „Bei ihrem mächtigen Körperbau besitzen die Germanen gewaltige Stimmen. Ihre an den Trunk gewöhnten, heiseren Kehlen arten in natürliches Geschrei aus und bringen so Töne hervor, die dem Gepolter eines vom Berge herabrollenden Lastwagens ähnlich sind, so daß die Zuhörer mehr betäubt als gerührt werden."

[2]) Lindemann-Salzer (Literaturgesch. S. 35) bemerkt zu dem Edikte Karls des Großen vom Jahre 789, das die Pflicht des Predigens einschärft: „Man darf nur dabei nicht an Predigten in unserem Sinne denken; denn die Sprache war noch nicht zu einer zusammenhängenden Rede entwickelt; ferner hätte auch das Volk bei seinem tiefen Bildungsstande einer Rede über die Geheimnisse nicht folgen können."

Digitized by Google

harter Faust in das Menschenleben eingriff, wenn die Gläubigen einen lieben Toten begruben, und Dürre, Hungersnot und Pest die Lande heimsuchten oder die Völker im heißen Kampfesgewühl stritten, dann rang sich das *Kyrie eleyson* als heißes Bittgebet aus hart gequältem Menschenherzen. Bis in die jüngste Zeit hat man diesen Ruf mit dem *Kyrie* der heiligen Messe in Beziehung gebracht oder ihn mit Hoffmann als den Anfang der römischen Litanei betrachtet. Nun vertritt Professor Dr. Hermann Müller[1]) an der Hand einer Studie von Professor Dr. F. Jostes über das *Kyrie eleyson* eine andere Ansicht, die manches für sich hat: Analog dem *Pater noster, Credo, Magnificat* etc., die ja auch als Anfang eines Textes den ganzen Text bezeichnen, ist der Jubelruf (Jubilation) *Kyrie eleyson* nicht als der Anfang, sondern als der Gesamtinhalt der Allerheiligenlitanei anzusehen. Diese Erklärung läßt auch die häufige Wiederholung des Rufes — Hoffmann erzählt von einer 300maligen Aufeinanderfolge dieses Rufes — verstehen. Mit Recht betont Müller, daß die Litanei in jener Zeit viel häufiger, allerdings nicht selten in verkürzter Form, als heutigestags gesungen wurde. Aus der großen Beliebtheit der Litanei und der darin begründeten überquellenden Begeisterung können wir uns erklären, daß dieser Gebrauch öfters ausartete, so daß die Statuten von Salzburg (799) vorschreiben mußten: „Das Volk soll lernen *„Kyrie eleyson"* — d. i. also die Allerheiligenlitanei — singen und zwar nicht so unordentlich wie bisher, sondern besser."

(IX. Jhdt.) Wie Notker I. (Balbulus = der Stammler † 912) den Jubilationen des Alleluja, das auf das Graduale der heiligen Messe folgt — Sequenzen —, um sie vor der Vergessenheit zu schützen, einen Text gegeben, so fing man an, um dem Seelenrufe *Kyrie eleyson,* also der Allerheiligenlitanei, frisch pulsierendes deutsches Leben einzuhauchen, auch diesem einen deutschen Text zu geben. Von dem immer wiederkehrenden *Kyrieeleys,* dem Refrain, haben diese Texte den Namen „Leisen" erhalten. „Die Beziehung der „Leisen" zum *Kyrieeleyson* oder, was dasselbe sagt, zur Allerheiligenlitanei ist aber noch viel enger, sie ist geradezu organisch. In bezug auf die Metrik haben wir in den ältesten Leisen wie im Otfriedsliede die Kurzverse mit den je vier Hebungen, die wir in den Responsorien der Litanei vorfinden: *Tè rogámus aùdi nós.* Oder *Miserére nóbis.* Oder *Christe aùdi nós.* Schließlich ist ja das *Kyrié eléisòn* und *Christé eleisòn* selbst jedesmal ein Otfriedscher Kurzvers."

Da ist es wohl kein Zufall, daß wir demjenigen Jahrhundert, das auch in der weltlichen Literatur uns deutsche Dichtung geistlichen Inhaltes gespendet, daß wir derjenigen Zeit, in der uns der Weißenburger Mönch sein episch-didaktisches Evangelienbuch geschenkt hat, auch das älteste deutsche Kirchenlied verdanken.

Wie glücklich müssen unsere Vorfahren sich als Anhänger des Gekreuzigten, als Glieder der Kirche Christi gefühlt haben, wenn sie ihre Glaubensfreude, ihr Felsenvertrauen und ihre Kindesdankbarkeit zuerst in einem Bittgesange an den ersten Papst, an den Apostelfürsten Petrus, ausklingen ließen! Das in althochdeutscher Sprache verfaßte Petruslied ist in der Form des Leichs („Lied, in dem das Wort der Musik untergeordnet war") gehalten, die ursprünglich ja nur der religiösen Dichtung eigen war und erst später auf den Minnegesang übertragen wurde. Es heißt:

Unsar trohtin hat farsalt sancte Pêtre giuualt̆,
daz er mac ginerian ze imo dingenten man.
Kyrie eleyson. Christe eleyson.

Unser Herre gab Gewalt
Sankto Petro mannigfalt,
Daß er wohl erhalten kann
Jeden, der ihn rufet an.

Er hapêt oŭh mit vŭortun himilriches portŭn:
dar in mach er skerian den er ŭuili nerian.
Kirie eleison. Christe eleison.

Er hat von seinem Worte
Des Himmelreiches Pforte,
Darein mag er schalten,
Den er will erhalten.

Pittêmes den gotes trŭt alla samant ŭpar lŭt
daz er ŭns firtânên giŭŭerdô ginâden.
Kirie eleyson. Christe eleyson.

Bitten wir den Gottestraut
All' zusammen überlaut,
Daß er uns, den Sündern, doch
Wolle sein gnädig doch.

[1]) Vgl. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, XXIII. Jahrg. 1910, S. 113ff.

Digitized by Google

Wenn auch die Neumen oder Tonzeichen, die dem Originalmanuskripte beigefügt sind, bis jetzt noch nicht entziffert werden konnten, so liefern sie doch den Beweis, daß das Lied wirklich gesungen worden ist.

Das Lied des Benediktinermönches Ratpert († zirka 900) von St. Gallen auf den Patron seines Klosters ist leider nur in der lateinischen Übersetzung seines Ordensbruders Ekkehard IV. († zirka 1036) erhalten, die dieser angefertigt hat, um die selten schöne Melodie vor Vergessenheit zu schützen.

(X. und XI. Jhdt.) Leider sind aus dem X. und XI. Jahrhundert keine bedeutenden Reste deutscher Kirchenlieder auf uns herübergekommen.. Wir besitzen aus dieser Zeit nur das althochdeutsche Lied, das im XI. Jahrhundert die Schöffen in der Christnacht im Münster zu Aachen sangen und das nachher zum Kirchenliede geworden ist:

Nu sis uns willekommen hêrro Christ,
du unser aller hêrro bist!
nu sis uns willekommen lieber hêrro,
der du in den kirchen stâst scôno!
Kyrieleison.

Die Tatsache, daß wir nur dieses eine Lied kennen, berechtigt jedoch keineswegs zu dem Schlusse, daß des deutschen Volkes Sangesquelle, eben erst entsprungen, plötzlich wieder versiegt ist. Wohl mag das X. Jahrhundert, auch in der weltlichen Literatur die Zeit der gelehrten Poesie in lateinischer Sprache (Tiersage, Ekkehards I. Waltharilied, Ruodlieb, die Dramen Hrotsvits von Gandersheim), der Entwicklung des deutschen Kirchenliedes nicht besonders günstig gewesen sein. Doch trifft dieser Umstand nicht für das XI. und die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts zu, weil zu jener Zeit die Mönche und Kleriker, um den Spielleuten mit Erfolg entgegenzutreten, in ihren Dichtungen sich wieder der deutschen Sprache bedienten. Deshalb brauchen wir nicht anzunehmen, daß damals, nachdem das deutsche Kirchenlied einen so verheißungsvollen Anfang genommen hatte, das Herz und der Mund des gläubigen, sangeslustigen Volkes auf einmal verstummten. Im Gegenteil, wir können die bedeutsamen Zeugnisse, die dem deutschen Kirchenliede in der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts ausgestellt sind, nur dann verstehen, wenn wir einen fortschreitenden Übergang zu dem für das deutsche Kirchenlied so bedeutsamen XII. Jahrhundert annehmen und den Worten Wackernagels beipflichten: „Die Lieder mehren sich von einem Jahrhundert zum anderen, unter ihnen Lieder von unvergänglicher Kraft und Schönheit, aus dem heiligen Geiste apostolischer Zucht und Sitte entsprungen."

2. Die Blütezeit

(XII. Jhdt.) Mit dem XII. Jahrhundert brach für die deutsche Poesie die Pracht eines unvergeßlichen Frühlingstages an. Der Glanz des Hohenstaufenhauses, die Macht seiner von einem Strahlenkranze herrlicher Fürsten umgebenen Kaiser, dieser tatkräftigsten Vertreter des im deutschen Volke nie geschwundenen Gedankens an ein geeinigtes, heiliges römisches Reich deutscher Nation, der Einfluß der Kreuzzüge, die „die Flamme heiliger Begeisterung auflodern ließen, die das Irdische verzehren wollten, um Höheres zu erlangen" (Görres), die prächtige Erscheinung des Ritterstandes, der in seinen Vertretern sein Leben allüberall Gott, dem Vaterlande und dem keuschen Frauendienste widmete: alle diese farbenprächtigen, lebensfrohen und lebenskräftigen Bilder lassen, besonders wenn man den veredelnden Einfluß der Kirche bedenkt, dessen sich der Deutsche mit stolzer Freude bewußt geworden, eine große, eine herrliche Zeit ahnen. „Wie nun jede wahre Poesie nur ein Spiegel ihrer Zeit ist, so muß auch eine begeisterte Zeit sich im Liede offenbaren." Wie zahlreich und lieblich erklangen um diese Zeit im deutschen Dichterhaine Lieder von unvergänglichem Werte! „In den Strahlen des neuen Frühlings, der über unsere Literatur heraufzog, wurde neben der weltlichen Lyrik auch die geistliche vergoldet." Und gerade der lyrische Hauch, der mit seinem zarten Dufte das Kirchenlied umflutet, hat es ja so volkstümlich gemacht. So konnte schon um das Jahr 1148 der Reichersberger Propst Gerhoh in seiner Erklärung der Psalmen schreiben: „Das ganze Volk jubelte das Lob des Heilandes auch in den Liedern der Volkssprache; am meisten

Digitized by Google

ist dies unter den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohltönenden Liedern geeigneter ist."

Wenn auch nicht alle diese Lieder erhalten sind, so haben eifrige Forscher und günstiger Zufall doch einige kostbare Perlen des deutschen Kirchenliedes aus dem tiefen Grunde der Vergangenheit an das Dauerlicht des Tages gezogen. — Es versteht sich fast von selbst, daß zur Zeit des Minnegesanges das erste Kirchenlied dieser Periode dem Lobe der hehrsten Frau gewidmet ist:

Aaron inin erde
leit eine gerte,
diu gebar mandalon
nusse also edile:
die suesse hâst dû furebrâcht
muoter âne mannes rât,
Sancta Maria!

Das folgende Osterlied ist zwar jünger, aber poetischer und volksmäßiger:

	Übersetzung:
Krist sich se marterenne gap,	Christus zur Marter sich hingab,
er lie sich legen in ein grap,	Er ließ sich legen in ein Grab;
Daz tet er dur die goteheit,	Das tat er durch die Gütigkeit,
dâ mite loste er die kristenheit	Erlöst hat er die Christenheit
Von der heissen helle.	Von ewigen Höllengluten.
er getuot es niemer mêr:	Nun fürchtet nimmermehr,
dar an gedenke swer so der welle. (2 Str.)	Singt ihm mit frohem Mute!

Von ungefähr gleichem Alter und ebenso hohem poetischen Werte sind das folgende Weihnachtslied und das Bruchstück, die beide dem Spervogel zugeschrieben werden.

Weihnachtslied. (5 Str.)	Übersetzung:
Er ist gewaltic unde starc,	Er hat gewalt'ge Stärke und Macht,
der se winnaht geborn wart.	Der geboren ward zu Weihnacht;
Daz ist der heilige Krist.	Das ist der heilige Christ.
jâ lobt in alles daz dir ist	Den feiert alles, was da ist,
Niewan der tiefel eine:	Den Teufel ausgenommen.
dur sinnen grôsen übermuot	Um seinen großen Übermut hat sein
sô wart ime diu helle zu teile.	Teil in der Höll' er bekommen.

Bruchstück:	Übersetzung:
Wurze des waldes	Die Blum' in Waldeschlüften,
und erze des goldes	Das Gold in Erdenklüften,
Und eliu apgrunde	Des Himmels Dach, des Meeres Grund,
diu sint dir, herre, kunde,	Das alles ist dir, Herre, kund
Diu stent in diner hende.	Und hüten's deine Hände
alles himelesches her	Und alles himmlische Heer
daz enmohte dich niht vol loben an ein ende.	Spricht Deine Treu und Güte nicht zu Ende.

Wenn auch die geistlichen Lieder der Minnesänger in nur ganz geringer Anzahl in den Kirchengesang übergegangen sind, so muß doch noch eine nicht unbedeutende Menge deutscher Kirchenlieder diesem Jahrhunderte angehören. Andernfalls verstände man die Klage nicht, welcher der Mönch Gottfried Ausdruck verleiht, der den heiligen Bernard von Clairvaux begleitete, als dieser große Cisterziensermönch im J. 1146 an den Ufern des Rheines das Kreuz predigte. Nach seiner Rückkehr in Frankreich (i. J. 1147) schrieb er an den Bischof Hermann von Konstanz: „Am meisten schadete jedoch, als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, daß euer ‚Christus uns genade' aufhörte, und niemand da war, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk hat nämlich keine Lieder nach Art eurer Landsleute, worin es für jedes einzelne Wunder Gott Dank sagte."

(XIII. Jhdt.) Auch das XIII. Jahrhundert hat uns einen prächtigen Blumenstrauß herrlicher Kirchenlieder gespendet, von dem manche Blüte mit ihrem Dufte noch heute das gläubige Christenherz erfreut. Wie wir heute, so gaben damals schon unsere Vorfahren ihren überquellenden Osterjubel in dem Liede kund (das wahrscheinlich aus dem vorigen Jahrhundert stammt, sich aber erst für dieses nachweisen läßt):

Digitized by Google

Christ ist erstanden
von der marter alle,
des solln wir alle froh seyn,
Christ will unser trost sein.
Kyrioleis.

Derselben Zeit gehört das Pfingstlied an, das zuerst in einer Predigt Bertholds von Regensburg erwähnt wird:

Nu bitten wir den heyligen geyst,
Umb den rechten glauben allermeyst,
Daß er vns behüte an vnserm ende,
Wen wir heymfarn auß diesem elende.
Kyrioleis.

Die wahre Weihnachtsfreude findet ihren bezeichnenden Ausdruck in dem Liede, das Hoffmann (Nr. 8) diesem Jahrhundert zuschreibt:

Ave Maria, eine rôse âne dorn!
mit missetât hân ich verlorn
din kint daz von dir ist geborn:
Maria, versüen mich vor sînem zorn! (4 Str.)

In der neuhochdeutschen Bearbeitung von Dreves heißt das Lied:

Maria, Rose ohne Dorn,
Durch meine Schuld hab ich verlor'n
Das Kindlein, das du uns gebor'n;
Behüt mich du vor seinem Zorn.
Ave Maria!

Maria, deines Kindes Tod,
Das vor dir hing, von Blute rot,
Helf mir, daß ich der Engel Brot
Mit Reu empfah' in Todesnot.
Ave Maria!

Maria, deines Kindes Blut,
In deiner Brust der Schmerzen Glut,
Dein Weh so tief wie Meeresflut,
Das komm im Tode mir zu gut.
Ave Maria!

Maria, Frau unwandelbar,
Send mir der lieben Engel Schar;
Wann heim von dieser Welt ich fahr,
Mich vor dem bösen Feind bewahr.
Ave Maria!

Durch deines Sohnes Pein so groß,
Durch all sein Blut, das er vergoß,
Mach meine Seel von Sünden los
Und führe sie in Gottes Schoß.
Ave Maria!

Im heißen Kampfgewühl stellen sich die Ritter unter den Schutz der mächtigen Himmelskönigin und flehen um ihre Hilfe, um ihren Beistand:

Sant Mari, muoter unde meit,
all unsriu nôt si dir gekleit.

Wenn die Schiffer sich und ihre Habe den tückischen Wellen anvertrauten oder fromme Pilger auf unsicheren Pfaden zu den Gnadenstätten wallen, dann dringt aus ihrem tiefgläubigen, festvertrauenden Herzen empor zu dem, der über den Sternen der Menschen Geschicke und Wege leitet, das innigflehende Lied:

In gotes namen fara wir,
sîner gnâden gara wir
nû helfe uns diu gotes kraft,
und daz heilige grap,
dâ got selber inne lac.
Kyrieleis.

Die Verfasser all dieser Lieder sind unbekannt. Einfach, zart und innig war die Gottesminne, die sie sangen, würdig, ernst und edel der Ton, in dem sie den Herrn priesen. Es spricht sich in den Liedern das kindlich fromme, einfältig gläubige und zugleich kernhaft kräftige Wesen des germanischen Charakters aus.

(Fortsetzung folgt)

Digitized by Google

Die Neapolitanische Komponistenschule

Von Karl Weinmann

Um die Wende des 17. Jahrhunderts vollzieht sich in der musikalischen Oberherrschaft Italiens eine starke Wandlung. Hatten die Römer wie die Venezianer die Führerrolle auf musikalischem Gebiete von den Niederländern übernommen, so mußten sie dieselbe nun an Neapel abtreten, wo eine eigene, die Neapolitanische Schule ersteht. Die Bedeutung dieser Glanzperiode Neapels liegt in der weltlichen Musik, die eine Übernahme der Venezianischen Tradition bedeutet; deswegen trägt auch die Kirchenmusik dieser Periode ganz den Charakter der jungen Venezianischen Schule: neben manchem guten Werk im alten Stil Opernmusik in der Kirche. Freilich wird man zugestehen müssen, daß der Neapolitanische Stil eine gewisse Verfeinerung des Venezianischen bedeutet, daß er ein zarteres Melos anstrebt, daß die ganze Stimmführung eine elegante Glätte erreicht, Vorzüge, die der Neapolitanischen Schule den Ruhm der Epoche des „schönen Stils" eingetragen haben. Entwicklungsgeschichtlich ist die Neapolitanische Kirchenmusik deswegen von Bedeutung, weil zweifelsohne hier die Fäden liegen, welche Italien und Deutschland miteinander verbinden, weil unsere Wiener Klassiker Haydn, Mozart und vielleicht auch Beethoven in mehr als einer Beziehung Geisteskinder der Neapolitaner geworden sind.

Wenn auch nach den neuesten Forschungen Francesco Provenzale als der Begründer der Neapolitanischen Schule gilt, so trägt doch sein Schüler Alessandro Scarlatti den berühmteren Namen, der den seines Bruders Francesco und seines Sohnes Domenico weit überstrahlt.

Alessandro Scarlatti (1659 zu Trapani auf Sizilien geboren) war ein ungemein vielseitiger Musiker; seine Tätigkeit als Komponist und Kapellmeister, die sich zwischen Neapel und Rom bewegte, galt in gleicher Weise der Welt wie der Kirche: neben 115 Opern sollen über 200 Messen aus seiner Feder geflossen sein, ganz zu schweigen von seinen zahlreichen Kantaten, Serenaden, Kammerduetten, Madrigalen, Psalmen, Motetten, Passionen, *Stabat mater, Miserere* usw. Sein Biograph Edward Dent berührt in seiner trefflichen Monographie[1]) die Kirchenmusik des Meisters leider zu kurz, um aus ihr ein abschließendes Urteil gewinnen zu lassen; jedenfalls aber kann ich meine Ansicht, daß Scarlatti auf fast ausschließlich modernem Boden geschaffen, die ich in der ersten Auflage meiner „Geschichte der Kirchenmusik" (München und Kempten 1906) vertreten, nicht mehr aufrecht erhalten und möchte sie einstweilen hier richtig stellen. Meine Forschungen in Neapel und in anderen Musikbibliotheken Italiens haben mir den Beweis erbracht, daß sich ein überaus großer Teil der Kirchenmusik des Komponisten auf dem Boden des Palestrinastils aufbaut. Wenn diese in den Staub der Bibliotheken ruhenden Werke einmal systematisch durchforscht und teilweise publiziert sein werden, wird man wohl darangehen müssen, die Urteile über Scarlatti als Kirchenkomponist einer Revision zu unterziehen und ihm als Haupt der Neapolitanischen Schule eine nicht unähnliche Stellung wie Gabrieli in der Venezianischen Schule zuzuteilen. Eigentlich hätten seine bisher publizierten Werke schon diesen Weg weisen können: die vierstimmige Messe, welche Proske nach einem Autograph der Vatikanischen Bibliothek bei Manz in Regensburg veröffentlichte, das von Lück in seiner bekannten „Sammlung ausgezeichneter Kirchenkompositionen" edierte Requiem, das vierstimmige

[1]) A. Scarlatti, *his life and works. London 1905.*

Digitized by Google

Motett „*Laetatus sum*" in der *Musica divina* (Tom. II, 1885; S. 106), besonders aber die erst 1907 von Bas und Nekes bei Schwann in Düsseldorf nach einer Handschrift der *Academia di S. Cecilia* herausgegebene vierstimmige „*Missa ad usum Capellae Pontificiae*". Der Umstand, daß Scarlatti diese dem Papst Innozenz XIII. gewidmete Messe im reinen Palestrinastil erst vier Jahre vor seinem Tode († 1725 zu Neapel) schrieb, wirft ein helles Licht auf die oben berührte Seite seines Schaffens und man muß in der Tat staunen, „daß noch im Jahre 1721 ein Werk von so streng kirchlichem Geiste in Erscheinung treten konnte, während ringsum alles im breiten Strudel der Verweltlichung versank". (Vorwort der Ausgabe p. IV.)

Außer diesen gedruckten Kompositionen Scarlattis möchte ich noch folgende handschriftliche erwähnen, die sich alle auf dem altklassischen Boden bewegen: *Messa a 4 voci a canone* in *C*-dur — eine zweite solche „*Missa ad canones IV voc.*", die geradezu klassisch genannt werden darf, befindet sich handschriftlich in der Proskeschen Musikbibliothek in Regensburg —, *Messa a 4 voci* in *E*-moll, stark mit Chromatik durchsetzt, desgleichen ein Requiem in *D*-moll. Etwas freier ist eine fünfstimmige *Missa* in *C*-dur für zwei Soprane, Alt, Tenor und Baß gehalten; aber auch hier spielen die Kanons eine große Rolle, z. B. im *Hosanna* des *Sanctus*. Hieher wäre auch die von Dent verzeichnete *Missa* in *F* im strengen Kanon zu rechnen, ebenso die *Missa Clementina I* (1703). Ein reicher Kranz von Motetten gleichen Charakters umgibt diese Messen, z. B. *Exultate Deo, Domine refugium factus es nobis, Sacerdotes Domini* u. a.

Diesen Kirchenkompositionen im palestrinensischen Stile steht dann freilich die große Zahl jener modernen Werke gegenüber, mit denen Scarlatti dem Zeitgeist seinen Tribut bringt, so z. B. die *Missa Clementina II* (a cappella) und jene zwei Messen in *A*-dur mit Orchesterbegleitung (1707 und 1720), von denen besonders die letztere in arienhaften Sologesängen (vgl. z. B. das Baßsolo des *Qui tollis* im *Gloria*) nicht müde wird. Natürlich fehlt auch das Heer der „konzertierenden" Motetten und Vesperpsalmen in den verschiedensten Stimmbesetzungen nicht, z. B. ein hübsches *Tui sunt coeli* für zwei Soprane und Baß; auffallend ist die große Anzahl von Vesperpsalmen für fünfstimmig gemischten Chor.

Mag man Scarlatti als Lehrer auch nicht jenen hervorragenden Einfluß zuschreiben, welcher richtunggebend sich auf Generationen erstreckt, so erzog er doch Schüler, welche diesen Einfluß ausübten, z. B. Gaetano Greco und Nicola Fago. Vor allem aber kommt Francesco Durante in Betracht, dessen ganze Wirksamkeit von seiner Geburt bis zu seinem Tode (1684—1755) seiner Vaterstadt Neapel gilt. Wie Asola in der älteren Venezianischen Schule ist auch Durante insoferne eine eigentümliche Erscheinung, als er inmitten seiner für die weltliche Musik unermüdlich schaffenden Kollegen keine einzige Oper schreibt. Um so glücklicher wirkt er als Kirchenmusiker. Seine in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums handschriftlich aufbewahrten Werke zeigen einen Stil, der auf der soliden Kontrapunktik der Römischen Schule ruht, damit aber die feine melodische Linie und den Wohlklang der Neapolitaner zu verbinden weiß. Man zitiert von Durante meist nur das bekannte Magnifikat in *B*-dur, das Kretzschmar das „Ideal einer Komposition des ambrosianischen Lobgesanges" nennt; mehr können uns folgende Werke lehren. An erster Stelle erwähne ich eine vierstimmige Messe in *C*-dur im strengen alten Stil, die schon seinerzeit den Beifall Winterfelds gefunden; ich besitze sie aus einer Neapolitanischen Handschrift, die der erwähnte Forscher für Fortunato Santini angefertigt. Eine gleiche dreistimmige Messe (Tenor I/II und Baß) in *C*, die durch Santini als Durantesches Opus in Kurs gesetzt wurde, darf wohl als plumpes Pasquill auf den Namen Durante gelten; dagegen zeigt eine andere Messe mit gleicher Besetzung Durantes Stil. Die darin auftretenden Freiheiten — wenn z. B. im *Gloria* der Baß

Digitized by Google

sein *Et in terra pax* singt und die anderen Stimmen ständig im Echo *pax, pax, pax* rufen — sind bei den Neapolitanern ja keine Seltenheiten. Als kühnen Baumeister zeigt sich Durante in seinen Instrumentalwerken, in seiner vierstimmigen *Missa* in *D*-dur und besonders in seiner großangelegten, wirkungsvollen achtstimmigen *„Messa de morte"* in *G*-moll, einem Seitenstück zu seiner achtstimmigen *„Messa de Requie"* in *B*-dur (Cantus I und II, Alt, Tenor, Baß; Alt, Tenor, Baß ohne Instrumente). Wie Bencini in seinem berühmten sechsstimmigen Offertorium *„Terra tremuit" per le feste di Pasqua in S. Pietro di Roma* das Beben der Erde *(„tremuit")* in den verschiedenen Stimmen mit Tremolos malt, so auch Durante im *Dies irae* seines *G*-moll-Requiems: Alt und Tenor, Sopran und Baß bewegen sich in den schnellsten Figuren auf und ab, um den Zuhörer in intensivster Weise mit den Schrecken des Jüngsten Gerichtes *(„quantus tremor")* zu erfüllen — ein beachtenswerter Beitrag zur kirchenmusikalischen Stilistik. Interessant ist die fünfstimmige Motette *„Protexisti me Deus"*, *„Composizione di concorso fatto per la Reale Cappella di Napoli 1745"* über einen *Cantus firmus* in sieben Teilen, ein fünfstimmiges *Miserere* und zwei Motetten *„Misericordias Domini"* für achtstimmigen Chor. Eine Anzahl Vesperpsalmen und Litaneien (z. B. eine sehr bewegte, mit ganz schlechter Textdeklamation in *Es*-dur) schreiten den herkömmlichen Weg; dagegen zeigen sich uns als Kuriosa ein *Salve Regina* für zwei konzertierende Bässe ohne Orgel und eine *„Oratio Jeremiae Prophetae del Sabbato Santo a 4 voci con Violini, Viole e Corni da Caccia* (!) — der Satz *Pupilli facti sunt* ist für Sopransolo — ein lustiger Beitrag zu dem heiligen Ernst der Karwoche!

Gleichzeitig mit Durante wirkt Leonardo Leo († 1744 in Neapel), aber mehr im Sinne seines Lehrers Scarlatti als Kirchen- und Opernkomponist; dabei legt er sich aber im modernen Stile eine gewisse Mäßigung auf, deren Grund man nicht mit Unrecht in seinem Hinneigen zu den Meistern der Römischen Schule sucht. Die Werke Leos, die ich in italienischen Bibliotheken, z. B. im Kloster Montecassino und früher schon in Berlin und London eingesehen, weisen ganz diesen Zug auf; auch die Proben, die uns Rochlitz, Commer, Choron u. a. geben, können teilweise davon überzeugen. Eine gewisse Berühmtheit hat des Komponisten achtstimmiges *Miserere* in *B*-dur erlangt, dem man besonders in Konzertsälen noch heute öfters begegnet. Doch auch sein vierstimmiges *Miserere* in *F*-dur verdient hier Erwähnung und vor allem sein eigenartiges und tief empfundenes *Popule meus* in *A*-dur für Sopran und Alt mit Orgel, Viola I und II und Violine, das trotz seiner solistischen Anlage den Ernst des Textes nicht aus dem Auge verliert.

Nicola Porpora ist nicht weniger als Lehrer Haydns und Gegner Händels in London bekannt geworden als durch seine Kompositionen. Stehen aber schon seine liturgischen Werke an der äußersten Grenze, z. B. ein *Laudate pueri, Magnificat* und andere Vesperpsalmen mit Instrumenten, so werden dieselben von den außerliturgischen Stücken noch um ein bedeutendes überboten; zum Beweise hiefür können seine *Duetti sopra la Passione di Jesu Christo* in sechs Teilen gelten und hieraus besonders das *„Crimen Adae"* für Sopran und Kontraalt und *„In hoc vexillo"*. Außer 53 Opern stammen von Porpora noch sechs Oratorien und eine Reihe von Kantaten für Solostimme und Klavier. Porpora starb 1766. Sein Zeitgenosse ist Leonardo Vinci († 1732). Der Kirchenmusik hat sich Vinci erst gewidmet, nachdem er eine große Anzahl von seichten Opern geschrieben und, seines weltlichen Lebens überdrüssig, Mönch geworden war; seine Kirchenstücke atmen fast den gleichen Geist wie seine Opern.

Als kräftige und achtunggebietende Künstlergestalt erscheint Nicola Jomelli, ein Schüler Durantes, Feos und Leos. Seine glänzendste Wirksamkeit fällt, von seiner Tätigkeit als Kapellmeister an der Peterskirche in Rom (1749—1753) abgesehen, nach Stuttgart, wo er hochgeehrt fünfzehn Jahre (1754—1769) als Kapell-

Digitized by Google

meister und Opernkomponist am württembergischen Hofe wirkte; hier entstand seine große *Missa solenne* für 4st. gem. Chor und Instrumenten in konzertierendem Stile. Interessant ist das *Credo.* Vor allem begegnen wir den schon wiederholt erwähnten Tonmalereien der Neapolitanischen Schule. So malt Jomelli im *„descendit de coelis"* das Herabsteigen vom Himmel in der lebhaftesten Art und Weise; der Sopran beginnt die abwärtsgleitenden Tonleitern und der Baß endet damit. Wer aber in bezug auf diese Tonmalereien zwischen den Neapolitanern und Römern einen Vergleich anstellt, der wird den großen Unterschied herausfühlen, der hier bei gleicher Situation sich in dem tändelnden Figurenwerk einerseits und den ernsten Linien anderseits kundgibt, wie sie z. B. Suriano in seiner Passion bei *„descendat nunc de cruce"* zeichnet. Von der Sopran-Arie im *Et incarnatus* und der Baß-Koloratur im *Crucifixus* will ich absehen, aber auf ein anderes Charakteristikum in diesem *Credo* sei hingewiesen, weil wir es später in den Messen der Wiener Klassiker u. a. vielfach antreffen, die Wiederholung einzelner prägnanter Textworte durch den Chor oder einzelne Stimmen; so ruft der Chor hier nach jedem Satze gleichsam zur Bekräftigung des Vorgetragenen immer wieder sein *Credo, Credo* — sicherlich ein origineller und vielleicht auch schöner Gedanke, aber ohne liturgische Berechtigung. Daß Jomelli seinen konzertierenden Kirchenstil offen zur Schau trug, beweisen schon die Titel seiner Werke: *Requiem (Es-dur) a 4 voci concertanti* (mit Streichquintett und Orgel), *Magnificat a 4 voci concertanti* usw., dann eine Reihe von Motetten für Sopran oder Altsolo mit 4st. gem. Chor und Orgel. Die Forschung nennt noch als gefeiertes Werk ein großes *Requiem* (1769) und als sein letztes ein *Miserere,* Kompositionen, die mir leider nicht erreichbar waren.

Noch eine große Anzahl Neapolitaner war in der kirchlichen Komposition tätig, aber es glückte keinem derselben sich einen so berühmten Namen zu machen wie ihrem Zeitgenossen Pergolesi.

Giovanni Battista Pergolesi, zu Jesi (zwischen Rom und Ancona) am 4. Januar 1710 geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung in Neapel von Durante und anderen Komponisten. Mit seinen ersten Opern hatte er nur wenig Glück; erst seine doppelchörige Festmesse (für je fünf Stimmen mit Orchester) zur Danksagung nach dem Erdbeben in Neapel machte seinen Namen bekannter. Als er dann seine Oper *La serva padrona* und vollends als er sein *Stabat mater* (für Sopran und Alt mit Streichquartett und Orgel) schrieb, heftete sich der Ruhmesglanz an seinen Namen. Ob mit Recht, darüber wird die Zukunft entscheiden, wenn es nicht bereits die Gegenwart getan hat. Vielleicht teilt das *Stabat mater* seine Berühmtheit mit jenen Kompositionen, denen nun einmal die musikalische Tradition besonderer Begleiterscheinungen halber das Stigma des Außergewöhnlichen aufdrückt (vgl. z. B. Mozarts feinsinniges *Ave verum* oder Allegris *„Miserere"*); allerdings mag das immerhin wertvolle und innige Opus der im Blütenalter von 26 Jahren in Puzzuoli an Schwindsucht dahinsiechende Pergolesi als Schwanengesang mit seinem Herzblut geschrieben haben. Diese Innigkeit, um nicht zu sagen Sentimentalität, wußte der Komponist mehr als alle seine Zeitgenossen auch seinen übrigen Kirchenwerken (Messen, Psalmen, *Miserere, Dies irae* usw.) einzuflößen. Als ein mächtiges Werk zeigt sich seine fünfstimmige *Missa* in *D* mit folgender Besetzung: 2 Soprane, Alt, Tenor, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Violinen, 2 Violen und Orgel. Das *Kyrie* ist im großen und ganzen ruhig und prägnant gehalten; um so mehr breitet sich trotz der vielen Parlandostellen das *Gloria* mit seinen Solo- und Chorsätzen aus. Auffallen muß in dieser Umgebung die steife Schlußfuge *Cum sancto spiritu,* die fast Erinnerungen an die Niederländische Schule mit Josquin de Près wachruft. Wie nahe übrigens hier Pergolesi in manchen Sätzen stilistisch an Scarlatti heranrückt, mag ein Vergleich mit des letzteren Motette *„Exultate Deo"* zeigen (Proske, *Musica divina,*

Digitized by Google

Tom. II, 1855, S. 576). Eine Schwesterkomposition zu dieser *D*-dur-Messe ist des gleichen Autors fünfstimmige *Missa* in *F*-dur, die im Druck vorliegt (Wien, Steiner & Co.). Außer dem *Stabat mater* haben noch seine *Miserere* besondere Beachtung gefunden, eines in *G*-moll und eines in *B*-dur (Paris, Pleyel) — Konzertstücke *„concertante"* nennt sie Pergolesi —; am nächsten dem *Stabat mater* steht aber wohl das *Salve Regina* in *B*-dur für Sopran und Baßsolo mit Streichquartett.

Am 16. März 1736 starb Pergolesi in Puzzuoli; über seinem Grabe in der Domkirche erhebt sich ein steinernes Monument, ein literarisches hat ihm vor kurzem sein Landsmann G. Radiciotti gesetzt. (G. P. Pergolesi, *vita, opere et influenza su l'arte, Roma 1910.)*

Noch einem anderen Komponisten, einem der ersten klassischen Vertreter neapolitanischer Kirchenmusik, hat die Vertonung des gleichen *Stabat mater*-Textes einen berühmten Namen geschaffen, ja vielleicht hat von ihm sogar Pergolesi Anregungen zu seiner Komposition empfangen: Emanuele d'Astorga (geb. 1680 zu Augusta auf Sizilien, gest. nach 1744). Astorgas vierstimmiges *Stabat mater* besteht aus zehn Abteilungen mit verschiedener Stimmbesetzung und ist vielleicht in bezug auf Orchesterbehandlung über dem Werk Pergolesis zu stellen. Eine Reihe von „Kantaten" für eine Solostimme mit Orgel verwahrt das Musikarchiv des *Sacro Convento* in Assisi. Schade, daß wir über des Sizilianers weitere musikalische Werke so schlecht unterrichtet sind; vielleicht wird aber sein Biograph H. Volkmann, der uns vor kurzem „Das Leben des Tondichters" (Leipzig 1911) vorgelegt hat, in dem in Aussicht gestellten II. Band neues Material über sein musikalisches Schaffen beibringen.

In diesem Zusammenhang darf ein Komponist erwähnt werden, der zwar nicht Italiener von Geburt, aber zu den Neapolitanern in die Schule gegangen ist: Johann Adolf Hasse. 1699 zu Bergedorf bei Hamburg geboren, finden wir ihn 1722 in Neapel bei Porpora, Scarlatti und anderen Lehrern eifrig unter den Opernkomponisten beschäftigt; als Kirchenkomponist tritt er zum erstenmal in Venedig hervor. Der Kurfürst Friedrich August II. rief ihn dann (1734) als Kapellmeister nach Dresden, wo er ein reiches kompositorisches Schaffen entfaltete. 1763 ging Hasse nach Wien und die letzten zehn Jahre seines Lebens (1773—83) brachte er in Venedig zu, fast ausschließlich sich mit der Kirchenkomposition beschäftigend. Das Verzeichnis der Kirchenmusik des fruchtbaren Meisters weist auf: 9 große Instrumentalmessen, 1 Vokalmesse, 3 *Requiem,* mehrere einzelne Messensätze, mehrere Psalmen, *Miserere, Salve Regina*, 4 *Te Deum,* 3 Litaneien und viele Motetten; als Höhenpunkt seines Schaffens gelten: die Messe in *D*-moll und *Te Deum* in *D*-dur (1751). Der Umstand, daß Hasse in der Neapolitanischen Schule aufgewachsen ist und konsequenterweise den Stil und Geist dieser Schule übernommen hat, charakterisiert schon seine Werke für den liturgischen Gottesdienst. Es soll aber nicht geleugnet werden, daß sich vieles in denselben findet, was von des Meisters tiefinnerlichem Erfassen des Textes zeugt, was an Ernst und Würde, an majestätischer Größe manche andere Kirchenkomposition der Neapolitanischen Schule weit überragt.

Nur wenige Namen kommen sonst mehr in Betracht; es sind Meteore, die auf dem Gebiete der Oper oder der *Musica sacra* für Augenblicke aufleuchten, um dann für immer zu verschwinden, z. B. Francesco Feo, Niccolo Logroscino, der Spanier Perez u. a. Der große Alessandro Scarlatti hat die Neapolitanische Schule mit Ruhmesglanz eröffnet, sein Enkel Giuseppe Scarlatti († 1777 in Wien) kann den Schlußstein bilden. Die Führerrolle auf musikalischem, besonders aber auf kirchenmusikalischem Gebiete übernimmt wie für Oberitalien, so auch für Neapel in Zukunft Deutschland.

Digitized by Google

Kurzer Führer durch die Orgel-Literatur[1])

Von Domorganist Joseph Renner, Dozent an der Kirchenmusikschule Regensburg

(Nachdruck verboten.)

I. Kompositionen für Orgel allein

Albrechtsberger, J. G. Orgelkompositionen. (Leipzig, Leuckart.)

Altböhmische Meister. Enthält Stücke von Czernohorsky, Zach und Seeger. Herausgegeben von Schmid, Dresden. (Berlin, Schlesinger.)

Antologia Moderna Organica Española, herausgegeben von N. Otaño. Enthält moderne spanische Orgelmusik. (Bilbao, Lazcano y Mar.)

Arcadelt. Ave Maria für Orgel von Liszt. (Leipzig, Peters.)

Bach, Joh. Sebastian. Orgelwerke. Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch. Revidiert und mit Vortragsbezeichnungen versehen von E. Naumann. 9 Bände. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) — Ausgewählte Orgelwerke. Herausgegeben von P. Homeyer. 3 Bände. (Leipzig, Steingräber.) — Orgelwerke zum Studium und kirchlichen Gebrauch für katholische Organisten ausgewählt von Joseph Renner jun. 2 Bände. (Breitkopf & Härtel.) — Triostudien. 60 Klavier- und Kammermusikstücke als Orgeltrios eingerichtet von Fr. E. Thiele. 4 Bände. (Steingräber.) — 20 ausgewählte Fugen aus Bachs wohltemperiertem Klavier für Orgel bearbeitet von Zahn, mit Erläuterungen von Jadassohn. (Leuckart.) — Präludium und Fuge über den Namen BACH, Ausgabe Thomas. (Rieter-Biedermann.) — Ausgewählte Klavierwerke, für Orgel bearbeitet von Max Reger. 5 Bände. (Wien, Universal-Edition.)

Bach, K. Philipp Emanuel. *Fantasia con Fuga* in *C*-moll. (Leipzig, Kahnt.)

Bach, W.-Friedemann. Orgelkonzert in *D*-moll. (Peters.) — Fuge in *F*-dur. (Leipzig, Kahnt.)

Barblan, Otto, Op. 5. 5 Stücke. (Leipzig, Rieter-Biedermann.) — Op. 10. Chaconne über BACH. (Leuckart.)

Bartmuss, Richard, Op. 44. 2 Choralfantasien. (Leipzig, Otto Junne.) — Op. 36. 10 Charakterstücke. (Leipzig, Hug.)

Bas, Giulio, Sonate in *F*. (Coppenrath.)

Becker, Alb., Op. 21. Präludium und Fuge. (Leuckart.)

Beethoven, L. van, Op. 39. 2 Präludien durch alle Dur-Tonarten für Pianoforte oder Orgel. (Breitkopf & Härtel.)

Best, W. T., Op. 22. Einleitung und Fuge. (Mainz, Schott.)

Boëllmann, L., Op. 25. *Suite gothique.* (Paris, Durand.)

Boëly, A. P. F., Op. 45. 14 *Préludes* über Melodien von Denizot. (Paris, Costallat.) — Op. 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42. Je 12 verschiedene Stücke. (Paris, Costallat.)

Bossi, Enrico, Op. 118. 10 Kompositionen für Orgel, 2 Hefte. (Leipzig und Mailand, Carisch & Jänichen.) — *Chant du soir.* — Op. 128. *Pièce héroique.* (Leipzig, Rieter-Biedermann.)

Boulay, J. 3 *Pièces pour Orgue.* Hieraus Andante und Fuge. (Durand.)

Brahms, Johannes, Op. 122. 11 Choralvorspiele. (Berlin, Simrock.) — Fuge in *As*-moll. (Simrock.) — Choralvorspiel und Fuge über: „O Traurigkeit". (Leipzig, Siegel.)

Brandt, A., Op. 16. *Passacaglia.* (Leuckart.)

Brosig, M. Ausgewählte Orgelkompositionen, 5 Bände, die bedeutendsten im 3. Band. (Leuckart.)

Bruhns, Nikolaus. *Preludio,* bearbeitet von Rheinberger. (Berlin, Bote & Bock.)

Büsser, Henri, Op. 36. *Marche de Fête.* Sehr wirkungsvoll. (Durand.)

Buxtehude, Dietrich. Gesamtausgabe der Orgelwerke, 1. Band. (Breitkopf & Härtel.) — Präludium und Fuge in *E*-moll. (Kahnt.) — Ciacona in *C*-moll. (Kahnt.) — 3 Stücke in „Alte Meister". (Peters.)

Callaerts, Jos. 12 Stücke für Orgel. 4 Lieferungen. (Junne.)

Capocci, Filippo. Vierte Sonate. (Leipzig, Kistner.) — Fünfte Sonate. (Leipzig, Rieter-Biedermann.)

Carissimi, Giacomo. 42 Versetten für Orgel oder Harmonium. (Turin, Capra und Leipzig, Leuckart.)

Chaix, Charles, Op. 1. 6 figurierte Choräle. (Leuckart.)

Claussmann, Aloys, Op. 10, Heft 1. Meditation. (Paris, Costallat.) — 1. Kollektion der Orgelstücke, 2. Lieferung, Nr. 2, 1. Elevation. (Paris, Richault.)

Dajas, W. H., Op. 5. Sonate. (Kistner.)

---

[1]) Um einen vollständigen Überblick über die Entwicklung der Orgelkomposition vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart zu ermöglichen, mußten natürlich auch Werke aufgeführt werden, welche für viele vorwiegend nur mehr historisches Interesse besitzen, ferner einige Kompositionen, welche zwar seinerzeit viel gespielt wurden, wie die Werke von Rinck, Hesse, Volkmar, nun aber bereits zu veralten beginnen, und endlich noch mehrere Werke ausländischer Komponisten, welche zwar dem Geschmacke mancher deutschen Organisten nicht entsprechen dürften, aber aus dem oben angeführten Grunde nicht übergangen werden konnten. Bemerkt sei noch, daß der „Führer" für die demnächst erscheinende Neuauflage der „Geschichte der Kirchenmusik" von Karl Weinmann abgefaßt wurde.

Digitized by Google

Diebold, Johann. Orgelstücke moderner Meister. 3 Bände. (Junne.)
Dienel, Otto, Op. 11. Zweite Sonate. — Op. 23, 26 und 29. 3 Adagio. (London, Novello.)
Dittrich, Rudolf. Fantasie-Fuge über das österliche „Alleluja". (Leuckart.)
Dobenecker. Tokkata und Fuge. (Schuberth.)
Doles, J. F. 3 Choralvorspiele. (Kahnt.)
Dreyschock, A. *Andante religioso,* bearbeitet von Guilmant. (Leipzig, Junne.)
Dubois, Th., Op. 80 Nr. 3. *Hosanna! (Chorus magnus.)* (Boston und Leipzig, A. P. Schmidt.)
Eberlin, J. E. Neun Tokkaten und Fugen. (Schott.) — 115 Versetten und Kadenzen in den Kirchentonarten. (Universal-Edition.) Vergriffen. Einzelnes in Ett und Gauss.
Elgar, E., Op. 28. Sonate. (Breitkopf & Härtel.)
Ett, Kaspar. Kadenzen, Versetten etc. (Regensburg, Pustet.)
Eyken, J. A. van, Op. 15. Zweite Sonate. (Magdeburg, Heinrichshofen.) — Op. 25. Dritte Sonate. (Breitkopf & Härtel.)
Fährmann, Hans, Op. 22. Große Sonate Nr. 5 in *C*-dur. (Leipzig, Junne.) — Op. 5. Sonate Nr. 1. (Rieter-Biedermann.)
Faisst, Immanuel. Sonate in *E*-dur. (Rieter-Biedermann.)
Fink, Christian, Op. 1. Sonate. (Leipzig, Körner.)
Fischer, C. Aug., Op. 25. „Ostern", Konzert. (Dresden, Hoffarth.)
Fischer, Joh. Kaspar Ferd. Sämtliche Werke für Klavier oder Orgel. [Werra.] (Breitkopf & Härtel.)
Fischer, M. G. Fischer-Album, Sammlung der beliebtesten Kompositionen M. G. Fischers. (Leipzig, Peters.)
Flügel, Gustav, Op. 104. Tokkata und Fuge. — Op. 106. Fuge mit Einleitung. — Op. 110. Elegie und Fuge. (Rieter-Biedermann.)
Forchhammer, Th., Op. 15. „Zur Totenfeier", Sonate Nr. 2. (Leuckart.)
Franck, César. *Trois Chorals* (drei Choralfantasien), hervorragend schön Nr. 3, auch einzeln zu haben. (Paris, Durand.) — 3 *Pièces,* daraus Nr. 2, *Cantabile.* — 6 *Pièces,* daraus Nr. 3 (Op. 18), *Prélude, Fugue et Variation.* (Paris, Durand.)
Frescobaldi, G. *Passacaglia,* Ausgabe Zahn. (Leipzig, Kahnt.) — Fuge und Kanzone. (Rieter-Biedermann.) — Sammlung von Orgelsätzen, herausgegeben von Haberl. (Breitkopf & Härtel.) — *Toccata cromatica.* (Leipzig, Schuberth & Co.) — Tokkata (mixolydisch). (Kahnt.)
Froberger, Joh. Jakob. Vier auserlesene Stücke für Orgel, bearbeitet von W. Niemann. (Breitkopf & Härtel.) — *Capriccio* in *D.* (Kahnt).
Fuchs, Robert, Op. 87. Fantasie. (Coppenrath.)
Gade, Niels, Op. 22. Drei Tonstücke. (Breitkopf & Härtel.)
Galliera, Arnaldo. *Rêverie.* (Turin, M. Capra.)
Gauss, Otto. Orgelkompositionen aus alter und neuer Zeit. 4 Bände. (Regensburg, Coppenrath.) — Orgelkonzert. Sammlung alter und neuer Kompositionen für Orgel allein und mit anderen Instrumenten. Bisher 24 Nummern in 3 Serien. (Coppenrath.)
Gernsheim, Fr., Op. 76. Fantasie und Fuge. (Leuckart.)
Gigout, Eugen. *Poèmes mystiques,* Nr. 1 und 3. (Paris, Durand.) — Drei Orgelstücke, daraus Nr. 2, *Andante varié.* (Durand.) — Sechs Orgelstücke, daraus Nr. 3, 4 und 5. — Präludium und Fuge in *E*-dur. (Durand.)
Grandjean, Samuel. Große Fuge in *C*-dur. (Leuckart.)
Guilmant, Alexander, Op. 68. 60 Zwischenspiele (Interludes) in den Kirchentonarten. — Op. 61. Sonate Nr. 4. — Op. 80. Sonate Nr. 5, die bedeutendste seiner Sonaten. — Op. 86, 89 und 91. Sonaten Nr. 6, 7 und 8. — Op. 49, Nr. 6. Fuge à la Händel. — *Prière* aus Op. 16, Invokation aus Op. 18, Melodie aus Op. 45. — Op. 24. *Morceau de Concert.* (Mainz, Schott.) — Historisches Orgelkonzert. Kompositionen berühmter Meister des 16.—19. Jahrhunderts. (Schott.)
Gulbins, Max, Op. 4. Sonate Nr. 1. (Leuckart.)
Haas, Joseph, Op. 12. Sonate *C*-moll. (Rob. Forberg.) — Op. 25. Suite. (Leuckart.)
Habert, J. E. Orgelkompositionen. Erstes Heft. (Breitkopf & Härtel.)
Hägg, Gustav. Hymne. (Leipzig, Kistner.)
Haller, M. Die harmonische Modulation der Kirchentonarten. (Regensburg, Coppenrath.)
Händel, G. Fr. 11 Fugen, herausgegeben von Guilmant. (Schott.) — 6 Konzerte für Orgel und Orchester, bearbeitet für Orgel allein von S. de Lange. (Rieter-Biedermann.)
Hanisch, J. 81 Kadenzen in allen Dur- und Molltonarten und 7 Präludien. (Regensburg, Eugen Feuchtinger.) — 100 drei- und vierstimmige Orgel-Präludien über Original- und Choralmotive. (Düsseldorf, Schwann.)
Hartmann, J. P. E., Op. 58. Sonate in *G.* (Kopenhagen, Hansen.)
Haynes, W., Op. 11. Sonate in *D.* (Leipzig, Kistner.)
Herzog, J. G. Fantasie und Fuge. (Rieter-Biedermann.)
Herzogenberg, H. v., Op. 39. Fantasie über „Nun komm der Heiden Heiland". — Op. 46. Fantasie über „Nun danket alle Gott". (Rieter-Biedermann.)

Digitized by Google

Hesse, Adolf. Hesse-Album. Auswahl der vorzüglichsten Orgelkompositionen, herausgegeben von Gottschalg. 3 Bände. (Leuckart.) — Ausgewählte Orgelkompositionen für zwei und vier Hände. (Braunschweig, Litolff.)

Hoyer, Karl. *Passacaglia* und Doppelfuge. (Leuckart.)

Huber, Hans. Fantasie nach Worten der Heiligen Schrift. (Rieter-Biedermann.)

Jadassohn, S., Op. 95. Fantasie. (Kistner.)

Jentsch, Max, Op. 46. 2 Präludien (Nr. 2.) (Junne.)

Karg-Elert, S. Ausgewählte leichte Stücke: *Angelus, Benediction, Entrata, Sarabande, Praeambulum festivum.* — Op. 39B. Fantasie und Fuge. — Op. 361IB. Interludium *Fis*-dur. (Berlin, C. Simon. — Op. 86. 10 charakteristische Tonstücke. (Leuckart.)

Kaun, Hugo, Op. 62 Nr. 2. Fantasie und Fuge. (Leipzig, Kahnt.)

Kerll, J. C. *Canzona.* (Ausgabe von Guilmant, Schott.) — *Passacaglia* in „Alte Meister". (Peters.)

Kiel, Friedr., Op. 58. 3 Fantasien, besonders schön Nr. 1. (Berlin, Simrock.)

Kirchner, Th., Op. 89. Orgelkompositionen. (Rieter-Biedermann.)

Kirnberger, J. Ph. *Fuga* in *B*-dur. (Kahnt.)

Kistler, Cyrill, Op. 58. 5 Stücke für Harmonium oder Orgel. (Dresden, Hoffarth.)

Kittel, J. Ch. 2 Präludien. (Kahnt.)

Klengel, A. 8 Kanons. (Rieter-Biedermann.)

Klose, Friedrich. Präludium und Doppelfuge. (Karlsruhe, Kuntze.)

Klughardt, A., Op. 91. Andante und Tokkata. (Leipzig, Hug.)

Kobelt, Johann. Fantasie und Fuge in *Cis*-moll. (Leuckart.)

Köhler, Ernst. Gesamtausgabe seiner Orgelkompositionen. 2 Bände. (Leuckart.)

Kothe, Bernhard. Orgelstücke in den alten Kirchentonarten. (Regensburg, Pustet.)

Krebs, J. L. Gesamtausgabe der Tonstücke für Orgel. I. Abteilung: Präludien und Fugen, 11 Hefte; II. Abteilung: Trios, 5 Hefte. (Magdeburg, Heinrichshofen.) — Fuge in *G*-dur, Ausgabe Gottschalg. (Rieter-Biedermann.) — Präludium und Fuge in *C*dur. (Kahnt.)

Kühmstedt, Fr., Op. 49. Sonate. (Leipzig, Körner.) — Op. 4. *Gradus ad Parnassum,* Präludien und Fugen durch alle Tonarten. (Schott.) — Kühmstedt-Album. (Peters.)

Lachner, Franz, Op. 175, 176 und 177. 3 Sonaten. (Wien, Universal-Edition.) — Op. 62. Introduktion und Fuge zu vier Händen. (Rob. Forberg.)

Lange jun., S. de, Op. 11. Präludium und Fuge. (Schuberth.) — Op. 90. Präludien und Fugen. (Rieter-Biedermann.)

Lemmens, J. Lemmens-Album, 12 beliebte Stücke. (Mainz, Schott.) — *Ite Missa est,* Fuge. [Nr. 10 aus der Orgelschule.] (Schott.)

Liszt, Franz. Orgelkompositionen, herausgegeben von Straube. Enthalten u. a. die Variationen über ein Thema von Bach. (Peters.) — Zur Trauung. Geistliche Vermählungsmusik. (Breitkopf & Härtel.) — Präludium und Fuge über das Thema BACH. (Leipzig, Schuberth & Co.) — Fuge *„Ad nos, ad salutarem undam."* (Breitkopf & Härtel.)

Litzau, J. B., Op. 19, 24 und 25. 3 Sonaten. — Op. 14. Einleitung und Doppelfuge. (Breitkopf & Härtel.

Lux, Fr., Op. 29. Konzert-Fantasie über *„O sanctissima".* (Schott.)

Mailly, Alph., Op. 1. Sonate in *D.* (Junne.)

Malling, Otto, Op. 54. Der Tod und die Auferstehung Christi, Stimmungsbilder. — Op. 70. Die heilige Jungfrau, Stimmungsbilder. (Kopenhagen, Hansen.)

Martini, Padre. *Sonata* (*F*-moll). Ausgabe Guilmant. (Schott.)

Matthison-Hansen, G., Op. 25. 2 Orgelkompositionen. I. Ernstes Stück, II. Nachspiel. (Kopenhagen, Hansen.)

Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Sämtliche Orgelwerke (3 Präludien und Fugen und 6 Sonaten). Herausgegeben von Paul Homeyer. (Leipzig, Steingräber.)

Merkel, Gustav, Op. 30. Sonate zu vier Händen. (Peters.) — Op. 42. Sonate Nr. 2. (Rieter-Biedermann.) — Op. 118. Sonate Nr. 5. (Rieter-Biedermann.)

Messerer, H. 3 *Pièces,* daraus Nr. 2 *Cantabile.* (Paris, Costallat.)

Middelschulte, W. *Passacaglia, D*-moll. (Leipzig, Siegel.)

Mojsisovics, R. von, Op. 12, Nr. 1. *Prologus solemnis.* — Op. 12, Nr. 4. *Canzone.* (Leipzig, Siegel.)

Mozart, W. A. *F*-moll-Fantasie, als Orgelstück herausgegeben von A. Glaus. (Peters.)

Muffat, Georg. *Apparatus musico — organisticus.* Nach der Originalausgabe von 1690 neu herausgegeben von S. de Lange. (Rieter-Biedermann.) — *Toccata* und *Passacaglia* in „Alte Meister". (Peters.

Muffat, Theophil. Suite in *D,* herausgegeben von Zahn. (Kahnt.)

Müller-Hartung, C. Sonate Nr. 1 über den Choral „Aus tiefer Not". (Berlin, Sulzer.)

Murschhauser, Fr. X. Kompositionen, herausgegeben von Commer. (Leuckart.)

Neruda, Franz, Op. 74. *Introduzione, Andante, Fuga.* — Op. 72. Thema mit Variationen. (Leipzig, Rahter.

Neuhoff, Ludwig, Op. 11 und 21. 2 Sonaten. (Siegel.)

Digitized by Google

Nicholl, H. W., Op. 30. 12 symphonische Fugen, daraus Nr. 6 in *D*-moll. (Breitkopf & Härtel.) — Op. 37. Melodische Stücke. (Peters.)

Nowowiejski, Felix, Op. 31, Nr. 2. Präludium *„Adoremus“*. (Coppenrath.)

Pachelbel, J. Gesammelte Werke in 97 verschiedenen Orgelkompositionen, 4 Hefte, herausgegeben von Commer. (Berlin, Bote & Bock.) — *Ciaconna*. (Leipzig, Schuberth & Co., auch bei Kahnt und bei Peters in „Alte Meister“.)

Palestrina. Stücke in Gottschalgs Repertorium, Heft 13 und 25 (Schuberth) und in Guilmants *Concert Historique d'Orgue*. (Schott.)

Piel, P., Op. 76. 64 Stücke in den alten Tonarten. (Düsseldorf, Schwann.)

Pierné, Gabriel, Op. 29. Drei Stücke, davon Nr. 2 und 3. (Durand.)

Piutti, Carl, Op. 20. Festhymnus. — Op. 22. Sonate in *G*-moll. — Op. 27. Sonate in *E*-moll. (Rieter-Biedermann.)

Purcell, Henry. Tokkata in *A*-dur. — *Voluntary for Double Organ* in *D*-moll. — *Chaconne* in *F*-dur. (London, Novello.)

Raff, Joachim. Introduktion und Fuge. (Rieter-Biedermann.)

Raphael, Georg, Op. 11. 3 Präludien und Fugen. (Leuckart.)

Ravanello, O., Op. 50. 6 Konzertstücke. (Leipzig, Carisch & Jänichen.)

Reger, Max, Op. 79b. 13 Orgelchoräle. (Langensalza, Beyer & Söhne.) — Op. 67. 52 leicht ausführbare Choral-Vorspiele. (Leipzig, Lauterbach & Kuhn.) — Op. 47. 6 Trios. (Wien, Universal-Edition.) — Op. 56. 5 leicht ausführbare Präludien und Fugen. (U.-E.) — Op. 59. 12 Stücke, daraus ziemlich leicht Nr. 2 (Pastorale) und Nr. 9 *(Benedictus)*, letzteres sehr schön und auch einzeln erschienen. (Peters.) — Op. 92. Suite in *G*-moll. (Leipzig, Otto Forberg.) — Op. 63. Monologe, 12 Stücke. (Leuckart.) — Introduktion und *Passacaglia*. (Breitkopf & Härtel.) — Op. 33. 1. Sonate in *Fis*-moll. (U.-E.) — Op. 40. 2 Fantasien über Choräle. (U.-E.) — Invokation, zweiter Satz aus der 2. Sonate Op. 60. (Leuckart.) — Op. 46. Fantasie und Fuge über BACH. (U.-E.) — Schule des Triospiels. Bachs Inventionen mit einer Mittelstimme versehen. (Lauterbach & Kuhn.)

Reinecke, Carl, Op. 284. Sonate. (Leuckart.)

Rembt, J. C. 22 vierstimmige Fughetten, herausgegeben von Haupt. (Berlin, Schlesinger.)

Renner, Jos. jun., Op. 39. 12 Trios. (Regensburg, E. Feuchtinger.) — Op. 29. Erste Sonate in *G*-moll. (Leipzig, Junne.) — Op. 45. Zweite Sonate in *C*-moll. (E. Feuchtinger.) — Op. 56. Erste Suite. (Leuckart.) — Op. 61. Zweite Suite. (Leuckart.) — Op. 70. Dritte Suite. (Regensburg, Fritz Gleichauf.) — Op. 58. Thema mit Variationen. (E. Feuchtinger.) — Op. 19. 12 Tonstücke verschiedenen Charakters. (Leuckart.) — Op. 48. 30 kurze und leichte Präludien für Orgel oder Harmonium. (Gleichauf.) — Op. 67. 12 Präludien für Orgel oder Harmonium. (Gleichauf.)

Reubke, Julius. „Der 94. Psalm“, große Sonate in *C*-moll. (Schuberth.) Hochbedeutend!

Rheinberger, Joseph, Op. 49. 10 Trios. (Leipzig, Robert Forberg.) — Op. 189. 12 Trios. (R. Forberg.) — Op. 123a. 12 Fughetten. (Kahnt.) — Op. 123b. 12 Fughetten. (Kahnt.) — 20 Sonaten: Op. 27. Sonate (Nr. 1) in *C*-moll. (Leipzig, Siegel.) — Op. 65. Fantasie-Sonate (Nr. 2) in *As*-dur. (Wien, Universal-Edition.) — Op. 88. Pastoral-Sonate (Nr. 3) in *G*-dur. (R. Forberg.) — Op. 98. Sonate Nr. 4 in *A*-moll. (R. Forberg.) — Op. 111. Sonate Nr. 5 in *Fis*-dur. (Leipzig, Kistner.) — Op. 119. Sonate Nr. 6 in *Es*-moll. (Kistner.) — Op. 127. Sonate Nr. 7 in *F*-moll. (Kistner.) — Op. 132. Sonate Nr. 8 in *E*-moll. (R. Forberg.) — Op. 142. Sonate Nr. 9 in *B*-moll. (R. Forberg.) — Op. 146. Sonate Nr. 10 in *H*-moll. (R. Forberg.) — Op. 148. Sonate Nr. 11 in *D*-moll. (R. Forberg.) — Op. 154. Sonate Nr. 12 in *Des*-dur. (R. Forberg.) — Op. 161. Sonate Nr. 13 in *Es*-dur. (R. Forberg.) — Op. 165. Sonate Nr. 14 in *C*-dur. (R. Forberg.) — Op. 168. Sonate Nr. 15 in *D*-dur. (R. Forberg.) — Op. 175. Sonate Nr. 16 in *Gis*-moll. (R. Forberg.) — Op. 181. Fantasie-Sonate Nr. 17 in *H*-dur. (R. Forberg.) — Op. 188. Sonate Nr. 18 in *A*-dur. (R. Forberg.) — Op. 193. Sonate Nr. 19 in *G*-moll. (R. Forberg.) — Op. 196. Zur Friedensfeier. Sonate Nr. 20 in *F*-dur. (R. Forberg.) — Op. 156. 12 Charakterstücke. (Leuckart.) — Op. 162. Monologe, 12 Stücke. (Otto Forberg.) — Op. 167. 12 Meditationen. (R. Forberg.) — Op. 174. 12 Miscellaneen. (Leuckart.)

Riegel, Fr., Op. 24. 6 Fugen über Abbach. (Langensalza, Beyer.)

Riemenschneider, G., Op. 29a. Stimmungsbilder. (Leipzig, Steingräber.)

Rinck, Ch. H. Rinck-Album, herausgegeben von Hänlein. (Peters.)

Ritter, A. G., Op. 19. Sonate Nr. 2. (Breitkopf & Härtel.) — Op. 23. Sonate Nr. 3. (Berlin, Sulzer.)

Roth, Hermann. Präludium, *Chaconne* und Doppelfuge. (Leuckart.)

Saint-Saëns, C., Op. 99. 3 Präludien und Fugen. — Op. 101. Fantasie *Des*-dur. — Op. 109. 3 Präludien und Fugen. (Paris, Durand.)

Salomé, Th., Op. 48. 10 Stücke. (Leipzig, A. P. Schmidt.)

Sangster, W. H. Präludium und Fuge in *G*. (London, Weekes.)

Scheidt, Samuel. 10 Choralvorspiele, Ausgabe W. Niemann. (Breitkopf & Härtel.)

Schildknecht, Joseph. Orgelschule, 8. von M. Springer besorgte Auflage. Beste Schule für katholische Organisten. (Regensburg, Coppenrath.)

Schmid, Joseph, Op. 43. 4 Charakterstücke. (Leuckart.)

Digitized by Google

Schneider, Johann, Op. 1. Fantasie und Fuge, hieraus die Fuge. (Peters.) — Op. 3. Fantasie und Fuge. (Breitkopf & Härtel.)
Schneider, Julius, Op. 67 und 48. Pedalstudien. 2 Hefte. (Peters.) — Op. 65. Variationen für 2 Spieler über „Vom Himmel hoch". (Rieter-Biedermann.)
Schubert, Franz, Op. 152. Fuge in *E*-moll. (Breitkopf & Härtel.)
Schumann, Camillo, Op. 12. Sonate in *D*-moll. (Rieter-Biederm.) — Op. 40. Sonate in *G*-moll. (Leuckart.)
Schumann, Georg, Op. 39. *Passacaglia* über BACH. (Leuckart.)
Schumann, Robert, Op. 60. 6 Fugen über den Namen BACH. (Peters.)
Sechter, Simon. Orgelkompositionen. (Leuckart.)
Seifert, Uso, Op. 31. *Andante cantabile.* (Leuckart.)
Sgambati, G. *Benedizione nuziale, Andante.* (Schott.)
Skop, V. F., Op. 54. Sonate in *A*-moll. (Coppenrath.)
Skuhersky, F. Z., Op. 59. 3 Fugen mit Einleitung. (Prag, Wetzler.)
Smart, H. Original-Kompositionen. 27 Hefte. (London, Novella.) — *Three Andantes.* (London, Ashdown.) — *A Three.* — *Part Study.* Sehr schönes Trio. (Novello.)
Speth, Johann. Kompositionen aus *„Ars magna consoni et dissoni":* 10 Tokkaten oder musikalische Blumenfelder. Erschienen 1693, neu herausgegeben von Commer. (Leuckart.)
Springer, Max, Op. 25. 3 Pastorale. — Op. 14. 6 Fughetten über Bach. (Coppenrath.)
Stehle, J. G. Ed. Fantasie über *„O sanctissima".* — „Saul", symphonisches Tongemälde. (Schuberth & Co.)
Straube, Karl. Alte Meister. Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. (Peters.)
Sweelinck, Joh. Peter. 3 Fantasien, 3 Tokkaten und 4 Variationen, herausgegeben von Eitner. (Berlin, Simrock.)
Thiele, Louis. Konzertsatz I, *C*-moll. — Chromatische Fantasie und Fuge, *A*-moll. — Konzertsatz III für 2 Spieler. — Adagio für 2 Spieler. (Berlin, Schlesinger.)
Thomas, G. A., Op. 2. Etüden zur höheren Ausbildung der Applikatur. (Leipzig, Hofmeister.) — Op. 6. Konzert-Fantasie. (Rieter-Biedermann.)
Thuille, Ludwig, Op. 2. Sonate in *A*-moll. (Kahnt.)
Tinel, Edgar, Op. 29. Sonate *(G).* (Breitkopf & Härtel.)
Titelouze, Jean. Orgelwerke, Ausgabe Guilmant. (Schott.)
Töpfer, J. G. Sonate in *D*-moll und Fantasie in *C*-moll. (Braunschweig, Litolff.)
Tombelle, F. de la, Op. 23, Heft 5. Präludium und Fuge über *Solemnis haec festivitas.* (Paris, Richault.)
Vockner, Joseph. Freie Fuge. (Leipzig, O. Junne.)
Vogler, Abbè. 32 Präludien. (Universal-Edition.) — 112 kleine Präludien. (Schott.) Vergriffen.
Volckmar, Dr. W., Op. 238, Heft 8 des „Orgel-Archiv": 3 größere vierhändige Stücke. (Langensalza, Greßler.) — Op. 436. „Christus", vierhändige Sonate. (Berlin, A. Fürstner.) — Op. 300. Variationen über den Choral: „Halleluja! Gott zu loben." (Rieter-Biedermann.)
Walther, Johann Gottfried. Gesammelte Werke für Orgel. Denkmäler deutscher Tonkunst, 1. Folge, Band 26 und 27. (Breitkopf & Härtel.) — 13 Veränderungen über den Choral „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend". (Schuberth & Co.) — Choral mit Variationen in „Alte Meister". (Peters.)
Wesley, Samuel. Präludium und Fuge in *D*-moll. In der Sammlung „Cäcilia", Band 52, herausgegeben von W. T. Best. (London, Augener.)
Widor, Charles Maria, Op. 13. 4 Orgel-Symphonien. — Op. 42. 4 Orgel-Symphonien. (Paris, Hamelle.) — Op. 70. *Symphonie gothique.* (Mainz, Schott.) — Op. 73. Symphonie Romane. (Hamelle.)
Wolfrum, Karl, Op. 4. I. Sonate in *F*-moll. (Leuckart.)
Wolfrum, Philipp, Op. 1. Sonate in *B.* (Universal-Edition.)
Woyrsch, Felix, Op. 43. Fest-Präludium über „Nun danket alle Gott". (Robert Forberg.)
Zipoli, D. *Canzona* (*G*-moll), Ausgabe Guilmant. (Schott.)

II. Kompositionen für Orgel mit anderen Instrumenten

Bartmuss, R., Op. 25. Konzert für Orgel und Orchester. (Delitzsch, Pabst.)
Becker, Albert, Op. 20. Adagio für Violine und Orgel. (Peters.) — Op. 27, 70, 81 und 86. Adagios für Violine und Orgel. (Breitkopf & Härtel.) — Op. 80. Adagio für Violine und Orgel. (Magdeburg, Heinrichshofen.)
Bibl, Rudolf, Op. 68. Konzert für Orgel und Orchester. (Rieter-Biedermann.)
Bossi, E., Op. 48. Adagio für Violine und Orgel. (Breitkopf & Härtel.) — Op. 100. Konzert für Orgel und Orchester. (Rieter-Biedermann.)
Fischer, C. A. Konsolation für Violoncell und Orgel. (Rieter-Biedermann.)
Guilbins, M., Op. 14. 4 Stücke für Violoncell und Orgel. (Leuckart.)
Guilmant, A., Op. 42. I. Symphonie für Orchester und Orgel. (Schott.)
Händel, G. F. 12 Orgelkonzerte mit Orchester, bearbeitet von M. Seifert. (Breitkopf & Härtel.)
Hubay, J., Op. 95. 3 Stücke für Violine und Orgel. (Breitkopf & Härtel.)

Digitized by Google

Kirchner, Th., Op. 91. 2 Vortragsstücke für Violine und Orgel. — Op. 92. 2 Tonstücke für Violoncel und Orgel. (Rieter-Biedermann.)
Klughardt, A., Op. 83. Romanze für Violine und Orgel. (Bayreuth, C. Gießel.)
Lux, Fr., Op. 80. „Durch Nacht zum Licht", Choral-Symphonie für Orgel und Orchester. (Mainz, Diemers Verlag.)
Merkel, G., Op. 55. Arioso für Violoncell und Orgel. (Peters.)
Mozart, W. A. 15 Sonaten für mehrere Instrumente mit Orgel. (Breitkopf & Härtel.)
Reger, Max, Op. 93. Largo aus der „Suite im alten Stil" für Violine und Orgel übertragen. (Leipzig, Lauterbach & Kuhn.)
Renner, Jos. jun., Op. 56 Nr. 2. *Canzone* aus der ersten Suite, für Violine und Orgel übertragen. (Leuckart.)
Rheinberger, Jos., Op. 150. 6 Stücke für Violine und Orgel. (Robert Forberg.) — Op. 166. Suite für Violine und Orgel. (Leuckart.) — Op. 149. Suite für Orgel, Violine und Violoncell, Streichorchester ad lib. (Kistner.) — Op. 137. Konzert für Orgel, Streichorchester und 3 Hörner. (Kistner.) — Op. 177. Konzert Nr. 2 für Orgel, Streichorchester, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. (R. Forberg.) — *Adante pastorale* aus Op. 98 für Oboe und Orgel. — Op. 150 Nr. 2, 4 und 5 auch für Violoncell und Orgel. (Robert Forberg.)
Ritter, A., Op. 3. 5 Charakterstücke für Violine und Orgel. (Schuberth.)
Rüfer, Philipp, Op. 36. 3 Stücke für Violine und Orgel. (Leuckart.)
Schmidt, Dr. H. Konzert für Orgel und Streichorchester. (Leuckart.)
Album für Violine und Orgel. (Peters.)

III. Schriften über Orgelbau und -Geschichte

Degering, H. Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zur Karolingerzeit. (Münster, Coppenrath.
Locher, C. Erklärung der Orgelregister. Ausgezeichnet! (Bern, Baumgart.)
Riemann, H. Katechismus der Orgel. (Leipzig, M. Hesse.)
Ritter, A. G. Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. 2 Bände, der erste den Text, der zweite 136 Kompositionen alter Meister des 15.—18. Jahrhunderts enthaltend. (M. Hesse.)
Schmidt, Dr. H. Die Orgel unserer Zeit. (München, Oldenburg.)
Seidel, J. Die Orgel und ihr Bau. 4. Auflage, von Kothe bearbeitet, mit Anhang von Dr. H. Schmidt. (Leuckart.)
Walter, K. Bernhard Kothes kleine Orgelbaulehre. (Leobschütz, Schlesien, Kothes Erben.)
Wangemann. Die Orgel, ihre Geschichte und ihr Bau. (Leipzig, Kühn.)

IV. Choralbegleitungen

Zur offiziellen Choralausgabe (*Editio Vaticana*)

Bas, Julius. *Proprium de Tempore. — Proprium Sanctorum. — Commune Sanctorum. (Sumptibus Societatis S. Joannis Evangelistae, Desclée et socii. Romae-Tornaci-Parisiis.)*
Desmet, Alph., Desmet, Aloys und **Depuydt, Osc.** *Organum comitans ad Graduale.* (Namur, Belgien, Ad. Wesmael-Charlier.)
Mathias, Dr. F. X. *Organum ad Graduale Rom. juxta Edit. Vaticanam.* (Regensburg, Pustet.) — *Organum comitans ad Kyriale Parvum.* Sehr leichte, dreistimmige Begleitung. (Pustet.)
Nekes, F., Op. 46. *Missae in Summis Festis.* (Düsseldorf, Schwann.)
Springer, Max. *Organum comitans ad Graduale parvum juxta Editionem Vaticanam.* (Regensburg, A. Coppenraths Verlag, H. Pawelek.)
Wagner, Dr. P. *Graduale Romanum d'après l'Edition Vaticane . . . avec accompagnement d'orgue. (Procure Générale de Musique Religieuse 22 et 24 rue Jeanne d'Arc. Arras P. d. C.)*
Wiltberger, August und **Karl.** *Organum comitans ad Epitomen e Graduali Romano.* Orgelbegleitung zum Auszug aus dem Graduale der Vatikanischen Choralausgabe. (Düsseldorf, Schwann.) [1])
Edenhofer. Responsorien zum Hochamte, zu Litaneien, Vespern etc. (Coppenrath.)
Schildknecht. Responsorien zum Hochamte, zu Litaneien, Vespern etc. (Coppenrath.)

[1]) Zur nun abrogierten *Editio Medicaea* wurden gebraucht: Ebner, Ludwig. *Organum ad Ordinarium Missae.* (Pustet.) — Haberl und Hanisch. *Organum comitans ad Graduale Romanum.* Pustet.) — *Organum comitans ad Vesperale Romanum.* (Pustet.)

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Albert Greiner, Direktor der Zentralsingschule zu **Augsburg**, gab — wie schon die Jahre vorher — am 23. Juni ein Schlußkonzert mit seinen Schülern, den Volksschulen entnommen. Wir hatten Gelegenheit, ihn auf dem gesang-pädagogischen Fortbildungskursus zu Nürnberg näher kennen zu lernen. Die gesamte Presse von Augsburg ohne jede Ausnahme spendete den Vorführungen das lebhafteste, uneingeschränkte Lob sowohl nach Seite der Ton- und der Lautbildungstechnik sowie in allgemein tonkünstlerischer Beziehung. Wir wollen nicht verfehlen, weitere Kreise auf dieses neuzeitliche Unternehmen hinzuweisen, das getragen ist von gesunden, musikreformatorischen Gedanken und Maßnahmen. Kein Wunder, wenn die Kritik sich begeistert ausspricht. Wir wünschen der zielbewußten Arbeit weiterhin das fördernde Verständnis der städtischen Schulbehörde, wie wir ein solches selten finden dürften.

Der musik-pädagogische Fortbildungskursus zu **Nürnberg** vom 21.—27. Juli, der erste dieser Art, war besucht von 33 Teilnehmern, darunter mehrere, die bereits anderweitige Kurse in früheren Jahren besucht hatten. Herr Dr. Bauer-Nürnberg, Spezialarzt für Kehlkopf- und Stimmleiden, sprach über die Physiologie der Stimme; Frl. Anna Hundogger über die Tonica-Do-Methode, eine Anzahl ihrer Schülerinnen gab Beweise von den Vorteilen ihrer Lehrart; Herr Hofschauspieler Calm-Dessau gab Belehrungen über Lautbildung; Herr Dr. Schmidt-Bayreuth sprach über das Volkslied und seine methodische Behandlung; Herr Dr. Löbmann-Leipzig sprach über Geschichte der Gesangspädagogik und über Winke für Direktion von Schülerchören. Der verdiente Leiter des Ganzen, Herr Lehrer Joseph Schuberth-Nürnberg, erklärte das Wesen der Eitzschen Trefflehrmethode und gab durch Kinder seiner Schulklassen Beweise von der Brauchbarkeit auch dieses Weges. Interessant waren Schuberths Darbietungen über die wertvollere Seite der Tonbildung, worin seine Kinder höchst Beachtenswertes boten. Wer eben selbst kunstgebildete Töne zu erzeugen vermag, der bleibt beim Unterricht immer im Vorteil. Außerdem berichtete er über die Methode zur rhythmischen Erziehung nach J. Dalcroze. Wir machen weitere Kreise auf diesen Kursus, der Fühlung gibt mit allen treibenden Kunstbildungsfragen der Gegenwart, aufmerksam.

Der **Würzburger** Fortbildungskursus für Schulgesanglehrer war in diesem Jahre von 112 Teilnehmern besucht. Er diente zur Hauptsache der Einführung des Eitzschen Tonwortes. Als Lehrer wirkten die Gebrüder Heuler, Paul Lang, Professor Dr. Meßmer, Univ.-Prof. Dr. von Frey und Hofrat Dr. Seifert über Bau und Hygiene der menschlichen Stimme. Der Nürnberger Gesanglehrer Frankenberger sprach über Tonbildung und Oberlehrer Böthig führte in das System der rhythmischen Erziehung nach Dalcroze ein.

Jules Massenet verschied plötzlich am 13. August d. J. in **Paris**. Er ist u. a. der Lehrer von Gabriel Pierné, dem Komponisten des Kinderkreuzzuges. Seine Opern: Manon, Terése und Jongleur von Notre-Dame trugen seinen Namen weit in die Lande. Seiner Lehrart in einer Kompositionsklasse am Pariser Konservatorium rühmt man wohltuende Weitherzigkeit nach. Er bestand nicht auf Nachahmung seiner Meisterart und ließ jedem sein eigenes Naturell. Jedenfalls ein beachtenswerter Zug, der den Meister als solchen mit beweist.

Professor Jaques Dalcroze trat mit seinen Schülerinnen in **Moskau** auf und errang große Triumphe. Für Volksbildungszwecke sind seine Ziele zu hoch. Aber was seine Schülerinnen leisten, nimmt sehr für diese Kunstpflege ein und verdient — wir sprechen aus eigener Anschauung — größte Förderung.

Berlin hatte im verflossenen Winterhalbjahre Oktober—April 1800 Konzerte. Davon 150 mit Gewinn; 600 Konzerte, bei denen Einnahmen und Ausgaben sich deckten: also bei 1050 Konzerten mußten die Veranstalter darauf legen. Man hat geplant Vortragsabende einzurichten, worin mehrere Solisten in derselben Kunsttechnik sich der Kritik anvertrauen wollen. Recht so!

Unter Führung des bekannten Sängers Otto Süße-Wilsing in Düsseldorf hat sich ein Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands zusammengeschlossen. Endlich! Wann werden sie stärker sein als die Konzertagenten?

Ein Verdifest wird für den 100. Geburtstag des Meisters, 10. Oktober 1913, in **Parma** geplant. Sein Geburtsort Roncole liegt im ehemaligen Herzogtum Parma. Die Feier wird ihren Höhepunkt erfahren in der Enthüllung eines großangelegten Verdidenkmals. Ebenso wird an diesem Tage der Verdisaal eingeweiht, der der schönste Konzertsaal von Italien sein soll.

Die große, inhaltreiche und musikgeschichtlich wertvolle Bibliothek von Hans von Bülow ist von seiten der Witwe, Frau Marie von Bülow, der Berliner Kgl. Bibliothek überwiesen worden.

Am 25. Sept. wurde in **Regensburg** der bisherige Domvikar und Zeremoniar H. H. Michael Münz zum Domkapitular gewählt. Die Kirchenmusik hat in dem neuen Domherrn einen eifrigen und begeisterten Förderer erhalten. *Ad multos annos!*

Digitized by Google

Besprechungen

1. Bücher und Schriften

Johner, P. Dom. O. S. B. Die Psalmodie nach der Vatikana. **Regensburg, Fr. Pustet.** Preis 70 ₰.

Prill, J. Singweisen der Psalmen, Versikel etc. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 40 ₰.

Piérard, J. A. *Cours pratique de Psalmodie Vaticane.* **Tournai, Desclée.** Preis unbekannt.

Da für den praktischen Gebrauch der *Cantorinus Romanus* ein Buch mit sieben Siegeln ist, haben die drei Verfasser sich der dankenswerten Aufgabe unterzogen, die dort niedergelegten Grundsätze in ein System zu bringen und dasselbe unseren Kirchenchören vorzulegen. Vieles darin ist neu und muß als Verbesserung bezw. Ergänzung der in den bekannten Choralschulen vorgetragenen Theorien zur Anwendung kommen; die einfachste und praktischste Anwendung werden aber wohl die bald erscheinenden Psalterien bringen.

Manderscheid-Dagnino. *L'accompagnamento del Canto Gregoriano.* **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 60 ₰.

Eine italienische Übersetzung des Büchleins „Der traditionelle Choral, sein Vortrag und seine Begleitung", das wir bereits in *Musica sacra* 1911, S. 73 und S. 163 warm empfohlen haben.

Huemer, J. B. Das *Motu proprio* Pius' X. über die Kirchenmusik als Spiegel für die Kirchenchöre (1. Lieferung der Musikalischen Weckstimmen). **Regensburg, Feuchtinger & Gleichauf.** Preis 50 ₰.

Das gutgemeinte Büchlein ist ein Sammelsurium von fremden und eigenen Gedanken — denen mitunter die kritische Schulung fehlt — über das *Motu proprio*. Ob des Verfassers Stimme viele wecken wird, ist abzuwarten; zu wünschen wäre es seiner großen Begeisterung für die *Musica sacra*.

Gihr, Dr. Nikolaus. Das heilige Meßopfer, dogmatisch, liturgisch und aszetisch erklärt. XX und 688 S. 11.–13. Aufl. **Freiburg i. B., Herder.** Preis 7 ℳ 50 ₰.

Gihrs prächtiges Werk ist längst ein treuer Freund in Priesterkreisen; daß es nunmehr auch in Laienkreisen festeren Fuß fasse, dafür hat der Verfasser bei der Bearbeitung der neuen Auflage gesorgt gemäß dem Bischofswort auf dem Mainzer Katholikentag: „Die Rückeroberung der gebildeten Stände ist das Königsproblem der modernen Seelsorge." Für gebildete Chorsänger und -Sängerinnen ein schönes Weihnachtsgeschenk.

Kretzschmar, Hermann. Gesammelte Aufsätze über Musik, herausgegeben von H. Heuß. **Leipzig, F. W. Grunow.** Preis 7 ℳ 50 ₰.

Dr. Heuß hat zu des berühmten Berliner Professors 60. Geburtstag die Aufsätze, die Kretzschmar in einer Reihe von Jahren in den „Grenzboten" und den „Leipziger Neuesten Nachrichten" geschrieben, in dankenswerter Weise gesammelt und nunmehr — drei Jahre nach dem Feste — in einem stattlichen Bande (IX und 583 S.) herausgegeben. Nicht nur den Schülern und Freunden Kretzschmars, sondern weiten musikalischen Kreisen werden diese Aufsätze, in denen uns die menschliche und künstlerische Persönlichkeit des Verfassers in so stark ausgeprägter Weise entgegentritt, große Freude bereiten; zudem sind sie eine lebensvolle Ergänzung zu des Autors berühmt gewordenen „Musikalischen Zeitfragen". (Leipzig, Peters 1903.)

Schering, Arnold. Geschichte des Oratoriums. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, herausgegeben von H. Kretzschmar.) III. Band. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** 647 und XXXIX S. Preis 10 ℳ.

Schering ist der berufene Geschichtschreiber des Oratoriums, hat er doch schon 1904 im Peters-Jahrbuch (Leipzig) und 1906 in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft (Leipzig, VIII. Jahrgang, Heft 1) „Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert" geliefert und in seiner Habilitationsschrift (1906) „Die Anfänge des Oratoriums" behandelt. Die letztere Arbeit ist nunmehr dem vorliegenden umfangreichen Werke organisch eingereiht. Und gerade diese Vorgeschichte des Oratoriums stellte vielleicht die meisten und schwierigsten Probleme, denn hier galt es vor allem einmal den Begriff „Oratorium" klarzulegen und dann diese Gattung in ihrer isolierten Stellung von ihrem Ursprunge an bis zur Gegenwart pragmatisch zu verfolgen; der Mangel an Vorarbeiten und Quellenpublikationen steigerte naturgemäß diese Schwierigkeit. Zwar muß erwähnt werden, daß Guido Pasquetti (*L'oratorio musicale in Italia*, Florenz 1906) und Domenico Alaleona (*Studii sulla storia dell' oratorio musicale in Italia*, Turin 1908) in ihren Arbeiten auf verschiedenem Wege zu dem gleichen Resultate kamen, aber Schering gebührt die Priorität, ganz abgesehen davon, daß die beiden Werke sich auf die Entwicklung des Oratoriums in Italien beschränken (cf. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, XXII. Jahrgang, S. 157 ff.). Der Verfasser teilt sein Werk in sieben Abschnitte: I. Die Anfänge des Oratoriums (mit der wichtigen Unterscheidung des lateinischen [liturgischen] Oratoriums von dem italienischen *Oratorio volgare*); II. Das Oratorium von 1640 bis 1700; III. Das italienische Oratorium im 18. Jahrhundert; IV. G. Fr. Händel und das Oratorium in England; V. Das deutsche Oratorium im 18. Jahrhundert; VI. Das deutsche Oratorium seit Haydn; VII. Das außerdeutsche Oratorium des 19. Jahrhunderts. Auf einzelnes hier einzugehen ist nicht möglich;

Digitized by Google

im allgemeinen darf gesagt werden, daß in Scherings Werk die Geschichte des Oratoriums eine Darstellung gefunden hat, wie sie besser nicht wohl gedacht werden kann, mag auch der eine oder andere Punkt in Zukunft eine Modifikation erfahren.

Wallner, Dr. B. A. Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit. Mit einer Abbildung und Notenbeilagen. VIII und 547 S. **München, J. J. Lentner (E. Stahl).** Preis broschiert 12 ℳ.

Die musikalischen Denkmäler der Steinätzkunst bilden durch ihre historische Einstellung den Rahmen für die verschiedensten Beiträge zur Musikgeschichte des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts. Dabei lag es im Gegenstande selbst, daß die Grenzgebiete mehr, als es sonst in musikwissenschaftlichen Arbeiten üblich ist, berücksichtigt wurden. Neben allgemein geschichtlichen Fragen ist dem kunst- und literarhistorischen Teile größere Aufmerksamkeit gewidmet; auch die einschlägigen Abschnitte der Kirchengeschichte mußten, soweit es zur Klärung der Tatsachen notwendig war, in ausführlicher Weise behandelt werden. An Originalquellen wurden hauptsächlich die Bestände der Kgl. Bayerischen Archive, vor allem die der Münchener beigezogen, ausgiebig auch das Amberger Stadtarchiv. Somit ist das Werk zunächst als Beitrag zur Musikgeschichte Bayerns zu betrachten. Hieraus aber ergeben sich von selbst die Beziehungen auf dem Gebiete der Tonkunst zu anderen Ländern. Völlig neues Material erschließt das Werk zur Lebensgeschichte Orlando di Lassos. Auch der musikalische Austausch der römischen Schule mit München und umgekehrt, welcher namentlich durch die nachtridentinischen Reformen veranlaßt wurde, erfuhr eingehende Untersuchung. Dem Briefwechsel der kunstsinnigen Erzherzogin Maria von Österreich mit Wilhelm V. konnte eine Reihe von Stellen entnommen werden, wodurch die Beiträge zur Geschichte der Grazer Kapelle unter Karl II. und Erzherzog Ferdinand (Kaiser Ferdinand II.) erheblich vermehrt wurden. Ferner ist geschildert die Tonkunstpflege am Württemberger Hofe, besonders unter Friedrich I., sowie die des Bischofs Urban von Trenbach zu Passau; auch einzelne Ereignisse aus Augsburgs musikalischer Vergangenheit werden berührt. Endlich bietet das Werk eine ausführliche Darstellung der Musikgeschichte der oberpfälzischen Hauptstadt Amberg, welche eng mit der gleichfalls behandelten Heidelberger Kantorei verknüpft ist. Durch letzteren Umstand ergeben sich Ausblicke auf die Entstehung des Calvinischen Psalmengesangs.

Wagner, Richard. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe. **Leipzig, Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel.** 24 Lieferungen à 50 ₰.

Nachdem die splendide, große Siegelsche Ausgabe der Schriften Richard Wagners doch nicht allen Verehrern des Bayreuther Meisters zur Anschaffung möglich ist, darf der Gedanke vorliegender billigen und handlichen Volksausgabe auf das freudigste begrüßt werden.

La Mara. Franz Schubert. **Leipzig, Breitkopf & Härtel.** Preis 1 ℳ.

Wer nicht in der Lage ist, sich mit den umfangreichen Biographien unserer großen Tonmeister zu beschäftigen, dem werden hier von La Mara „kleine Musikerbiographien" auf wissenschaftlicher Grundlage und in prägnanter Form geboten. Die vorliegende über Franz Schubert reiht sich den früheren über Brahms, Liszt, Mendelssohn, Schumann, Wagner u. a. würdig an; die Kirchenmusik Schuberts wird allerdings nur kurz behandelt. Die Ausstattung in Oxford-Leinen kann den verwöhntesten Geschmack befriedigen.

Zellinger, Dr. Joh. Andreas Schmid. Eine Lebensskizze. **Kempten und München, Jos. Kösel.** Preis 1 ℳ 20 ₰.

Der am Weißen Sonntag dieses Jahres verstorbene Münchener Universitätsprofessor Dr. Andreas Schmid ist den Kirchenmusikern kein unbekannter Mann, hat er doch schriftlich und mündlich auf diesem Gebiete eifrig gearbeitet und als Direktor des Georgianums eine ganze Generation für die *Musica sacra* begeisterter Priester herangezogen. Einer seiner Lieblingsschüler, sein letzter Subregens, Dr. Zellinger, hat dem idealen Priester, Erzieher und Gelehrten mit dankbarem Herzen in obiger Biographie ein Denkmal gesetzt, das würdig ist des unvergeßlichen Mannes. Möge das Büchlein mit seiner duftenden und warmfühlenden Sprache recht viele Leser — auch außerhalb des Kreises der „Schmidschüler" — finden.

2. Musikalien

König, P. Leo S. J. Salve Regina. Kirchliches Gesangbuch für Marianische Kongregationen. 3. Aufl. **Linz a. D., Kath. Pressverein.** Preis 1 K.

Diese zweistimmige Ausgabe enthält viele schöne, aber auch viele wertlose Lieder. Die Ausstattung ist vorbildlich: sauberer, deutlicher Notendruck auf gutem Papier bei handlichem Format und geschickte technische Verteilung der Lieder, so daß bei keinem derselben umgeblättert zu werden braucht. Über die Partitur kann Referent nicht urteilen, da sie ihm nicht vorliegt.

Gruber, Jos., Op. 169. *Ave Maria* für eine mittlere Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ.

Schlicht und leicht.

Hagedorn, Th., Op. 28. Zwei *Ave Maria* für eine mittlere Solostimme mit Violine, Orgel und Chor ad lib. **Regensburg, Feuchtinger und Gleichauf.** Partitur à 50 ₰.

Die etwas kurzen zwei Lieder mit deutschen Text sind in den praktischen „Kleinen Partiturgaben" (Serie III: Heft 17 und 18) der rührigen Firma erschienen; Nr. 1 hat am Schluß einen vierstimmigen gemischten Chor, Nr. 2 einen dreistimmigen Knaben- oder Frauenchor, — beide mit allerdings nur drei Takten. Für bescheidene Verhältnisse mögen die Gesänge ihren Zweck recht wohl erfüllen.

Digitized by Google

Filke, Max, Op. 114. Mariengruß für Sopransolo, 4st. Frauenchor und Violinsolo, Harmonium oder Orgel (Cello und Kontrobaß ad lib.). **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 25 ₰, bezw. 60 ₰.

Sehr wirkungsvoll. Gut verwendbar für Konzertaufführungen und außerliturgische Andachten das Opus, besonders aber das Sopran-, bezw. Violinsolo erfordert tüchtige Kräfte.

Chlondowski, Dr. A., Op. 30. Neun Marienlieder für ein oder zwei Singstimmen mit Orgel. **W. Oźwiecimin, Naktadem, Zakładu Salezyańskiego.** Partitur 1 Kr.

Schade, daß die schönen, melodiösen Lieder nur mit polnischem Texte erschienen sind; Chlondowski verspricht für die Zukunft Bedeutendes.

Schweitzer, Joh., Op. 28. 30 Marienlieder im Volkston für eine oder zwei Singstimmen. **Freiburg, Herder.** Partitur 1 ℳ, Stimmen zusammen 30 ₰.

Die dritte Auflage der bekannten Schweitzerschen Sammlung.

Scheel, Jos., Op. 20. 12 Marienlieder für Sopran und Alt, gemischten Chor ohne und mit Orgel. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 80 ₰, Stimmen à 25, bezw. 30 ₰.

Der Komponist der *„Missa in hon. S. Joannis Nepomuceni"* hat sich hier zu einem ruhigen und klaren Stil durchgerungen, der die zwölf Lieder zu schöner Wirkung kommen läßt.

Wiltberger, Aug., Op. 141a und b. Neue Herz-Jesu-Lieder. Ausgabe A für 4st. gem. Chor, Ausgabe B für 3st. Frauenchor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 80 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Leichte gefällige Gesänge.

Wiltberger, Karl, Op. 4. 12 Lieder zu Jesus und Maria für 4st. gem. Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 25 ₰.

Wie die Texte so sind auch die Lieder in zarten und feinen Linien empfunden: voll von Anmut und Poesie, Kraft und Melodie.

Schmid v. Grüneck. Drei St. Josephslieder und eine lateinische St. Josephslitanei für 4st. Männerchor (Kleine Partiturausgaben Serie III, Heft 16). **Regensburg, Feuchtinger & Gleichauf.** Partitur 60 ₰.

Drei schlichte Gesänge eines bischöflichen Komponisten.

Hegmann, Karl, Op. 14. Drei Kommunionlieder für 3st. Frauen- und Kinderchor (Kleine Partitur-Ausgaben, Serie III, Heft 19). **Regensburg, Feuchtinger & Gleichauf.** Partitur 50 ₰.

Eine Sammlung von Dreiklängen.

Busch, C. M., Op. 38. *In cruce salus!* Acht Gesänge für gem. Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.

Gutklingende Gesänge im homophonen Stil für die Buß- und Fastenzeit.

Wiltberger, August, Op. 130. Deutsche Kirchenlieder für 2st. gem. Chor mit Orgelbegleitung. Heft 4: Weihnachtslieder; Heft 5: Jesuslieder; Heft 6: Lieder für Ostern, Christi Himmelfahrt, Pfingsten, heilige Dreifaltigkeit; Heft 7: Lieder zum heiligen Joseph, heiligen Schutzengel, heiligen Aloysius, zur heiligen Cäcilia. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur à 80 ₰, zwei Stimmen zusammen à 10 ₰.

Diese Edition halte ich für ungemein praktisch, da sie Chören mit beschränkten Stimmmitteln — es singen Sopran-Alt und Tenor-Baß zusammen — Gelegenheit gibt, musikalisch wertvolle Gesänge zum Vortrage zu bringen; zudem sind die Lieder trotz ihrer Thematik nicht schwer, sondern recht melodiös und sangbar.

Zu dem Aufsatz in *Musica sacra* September-Heft Seite 200 ff. „Choral und Chroma" liegen der Redaktion zwei Entgegnungen vor von H. Jos. Frei, Musikdirektor und Mitglied des Referentenkollegiums in Sursee, und H. F. J. Breitenbach, Stiftsorganist in Luzern. Dieselben werden, da sie erst nach Fertigstellung des Oktober-Heftes eingetroffen sind, in den folgenden Heften erscheinen. — Zu den Ausführungen „Ein lehrreiches Konzert" im gleichen Heft S. 207 ff. geht uns folgende Notiz zu: Herr Dr. Göhler wohnt nunmehr Leipzig-Oetzsch, Schillerstraße und ist gern zur Ausleihung von Partituren bereit.

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage an: Der zehnte Bogen zum VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik":

Dr. Otto Drinkwelder, Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrg. ∴ **1912** ∴ | Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von **Dr. Karl Weinmann** Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg | **11. Heft November**

Die Communio am Rosenkranzfeste

* * * * Von P. Dominikus Johner O. S. B.-Beuron * * * *

„Blühet, Blumen, wie die Lilie, und duftet Wohlgeruch und grünet in Anmut; Singet ein Loblied und preiset den Herrn in seinen Werken." Sir 39, 19.

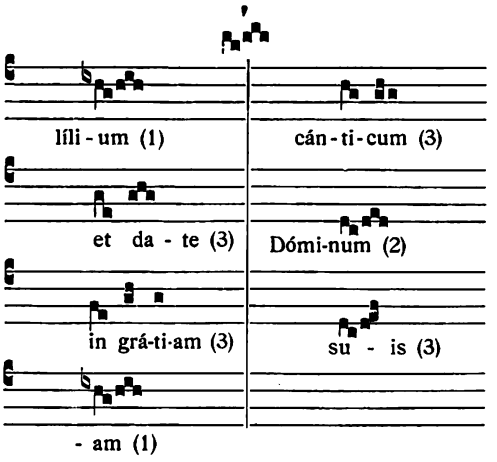
Am Rosenkranzfeste haben wir uns unter diesen „Blumen" wohl die Geheimnisse des Herrn und seiner heiligen Mutter zu denken, wie sie im Rosenkranzgebete zusammengefaßt sind. In stiller Betrachtung sollen diese Geheimnisse uns wieder „aufblühen" und ihren belebenden und stärkenden „Wohlduft" in unsere Herzen senken. — Die Geheimnisse mahnen uns auch an unsere Dankespflicht, sie wollen ein Lied auf unsere Lippen locken zum „Lobe des Herrn". Dieses Lied sei anmutig und duftig wie frische Blumen und komme, soll es dem Herrn gefallen, aus einem Herzen, das mit der „Lilie" an Reinheit wetteifert. Dieses Lied klinge um so heller und begeisterter, je klarer die „Werke" des Herrn vor unsere Seele treten: nämlich alles, was „Gottes Eingeborener durch sein Leben, seinen Tod und seine Auferstehung uns erworben hat", wie die Festoration sagt. Werke des Herrn sind ferner die Gnadenwunder, die er im Herzen der allerseligsten Jungfrau gewirkt hat. Werke des Herrn sind die großen Wohltaten, die die Christenheit in den großen Siegen bei Lepanto und Temesvar anläßlich des Rosenkranzgebetes erhalten. Werke des Herrn sind auch die Siege, welche jede einzelne Seele im Betrachten und Leben nach dem Rosenkranz errungen hat. Ein Werk des Herrn ist endlich — daran mahnt uns unser Lied als Kommuniongesang — die heilige Eucharistie und die heilige Kommunion, die wir eben empfangen haben. Wer sollte angesichts solcher Wohltaten der Dankespflicht nicht bewußt werden, wer sollte nicht freudigen Herzens in das Loblied einstimmen, das hier die Kirche erklingen läßt?

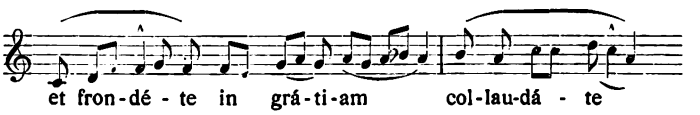
Wenn die Lilie mit ihrem blendenden Weiß und ihrem nach oben strebenden Wuchs uns zum Vorbild dient für ein reines, tugendhaftes Leben und ein im Glück und Unglück auf Gott gerichtetes Streben, wenn so unser Leben Gott preist, dann erhält auch unser Lied eine wunderbare Resonanz und Harmonie, die Gottes Wohlgefallen findet.

Die Melodie weist manche Schönheit auf. Vielleicht findet jemand in den Tonlinien über *lilium* durch die Quinte den schlanken Stamm und durch die folgenden Neumen den Blütenkelch der Lilie dargestellt. Jedenfalls läßt sich das *collaudate canticum* aus freudig bewegtem Herzen singen, und ist wohl geeignet, festliche Stimmung zu wecken.

Digitized by Google

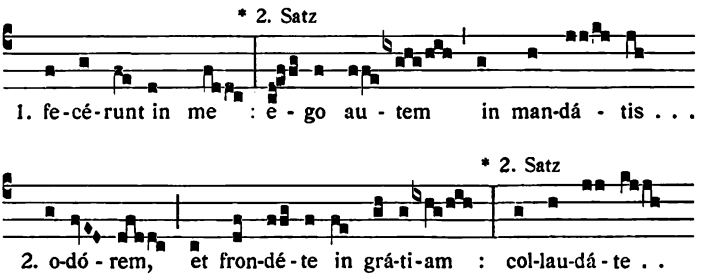
Ein liebliches, duftiges Motiv



zieht sich durch den ganzen Gesang hindurch, bald in einfacher Wiederholung (1), bald eine Transposition um eine Quinte tiefer (2), bald in etwas veränderter, aber immer noch leicht erkenntlicher Form (3). Auch die Melodie über *suis* kann hieher gerechnet werden, wenn man sie nicht lieber als eine Kürzung der über *flores* stehenden Formel auffaßt. Bei *odorem* haben wir einen kadenzartigen Abschluß, während mit *et frondete* eine neue musikalische Phrase beginnt, die in *collaudate* eine Quinte höher sich organisch weiterentwickelt.

Diese aufstrebende Tonlinie wird aber auf einmal durch einen großen Pausestrich nach *gratiam* in unangenehmer Weise aufgehalten. Hat der Komponist es nicht gefühlt, daß die Phrase auf diese Weise auseinandergerissen und die Wirkung dadurch bedeutend beeinträchtigt wird?[1]) Licht für unsere Frage erhalten wir, wenn wir unsere Communio der Communio *Confundantur superbi* aus der Messe *Loquebar* gegenüberstellen.

Hier seien nur die wichtigsten Stellen hervorgehoben:

1. *Confundantur superbi*	*quia injuste*	*iniquitatem*
2. *Florete flores*	*quasi lilium*	*et date*



Die Phrasierung der Communio *Confundantur* ist eine vorzügliche. Nicht dasselbe läßt sich von der Communio *Florete* sagen, die ihre Melodie von der obigen entlehnt hat. Wenn wir in unserem letzten Artikel sagten, daß die Melodie in der Regel dort gegliedert werde, wo die Satzgliederung statthat, so muß die Anpassung der Melodie an unseren Communiotext als weniger glücklich bezeichnet werden.

Je ausdrucksvoller die Communio *Confundantur* ist, je inniger Text und Melodie sich zu einem Ganzen vermählen, um so weniger kann eine Anpassung an einen neuen Text zufriedenstellen.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei dieser Originalkomposition. Die beiden Sätze, aus welchen die Communio sich zusammensetzt, weisen einen prachtvollen Kontrast auf. Auf der einen Seite stehen die *superbi*, die Gottlosen. Sie sollen zuschanden werden. Heiliger Zorn spricht aus der Melodie über *injuste*.

[1]) Störender freilich ist es, wenn eine Schlußkadenz des Introitus *Invocabit me (exaudiam eum)* vom 1. Fastensonntag in dem Introitus *Benedicta sit* des Dreifaltigkeitsfestes die zweite Satzhälfte einleitet *(atque indivisa)*, wenn ferner im Dreifaltigkeitsintroitus die unbetonte Silbe *confitébimur* mit drei Neumen belastet wird, die im Original an schwungvoller Stelle die Akzentsilbe *glorificábo eum* zieren.

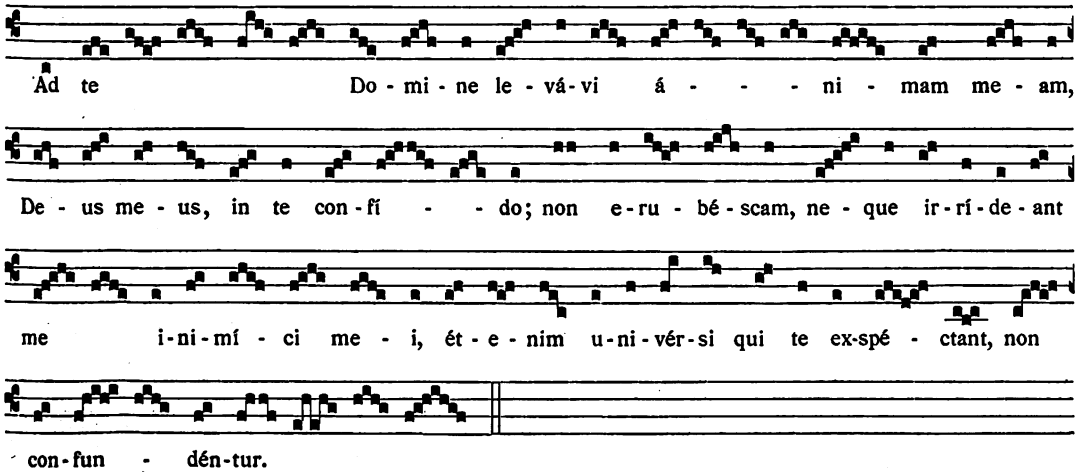
Digitized by Google

Auf der einen Seite also die Nacht der Sünde und Gottlosigkeit, die durch das Untertauchen der Melodie versinnbildet wird. Auf der andern Seite die Lichtgestalt einer heiligen Jungfrau und Martyrin — in den alten Handschriften ist die Melodie am Feste der heiligen Cäcilie notiert —, die über alles Irdische sich erhebend, gleichsam zum Himmel ihren Flug nimmt, die mit der ganzen Glut ihres reinen, liebenden Herzens die Gebote und Satzungen ihres Bräutigams umfaßt und das Gelöbnis unwandelbarer Treue erneuert in dem felsenfesten Vertrauen, daß ihr himmlischer Bräutigam sie nicht zuschanden werden läßt. Feierlich und ruhig, aber mit großer Bestimmtheit steigt die Melodie bei *ego* zunächst in Sekunden auf. Bald wird sie lebhafter, helltönender *(in mandatis)*, als wollte sie uns verkosten lassen, was der 118. Psalm, dem unser Text entnommen ist, an anderer Stelle ausspricht: „Des Herren Satzungen sind gerade, herzerfreuend, und seine Urteile süß, viel mehr denn Honig oder Honigseim." Das *non confundar* endlich am Schluß wirkt, mit dem fast gleichlautenden *Confundantur superbi* des Anfangs zusammengehalten, wie eine Ironie. Die Gottlosen werden zuschanden werden, ich aber werde nie zuschanden werden in Ewigkeit.

Hinter dieser Vollendung bleibt die Communio *Florete flores* freilich weit zurück. Sie verdient jedoch den Vorzug vor hundert anderen, neueren Choralkompositionen. Eine dem neuen Text gerecht werdende und infolgedessen von der Vortragsweise des *Confundantur superbi* ganz verschiedene Ausführung wird übrigens auch dieses Lied zur Geltung kommen lassen.

Mußten wir hier auf eine gewisse Schwäche aufmerksam machen, so möchten wir zum Schluß nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß manche Anpassungen alter Melodien an neue Meßtexte, wie z. B. der Introitusmelodie des 5. Sonntags nach Ostern *Vocem jucunditatis* an den Introitus *Gaudens gaudebo* am Feste Mariä Empfängnis, des Graduale *Constitues eos* am 29. Juni an das Graduale *Benedicta es* desselben Festes, des Offertoriums *Angelus Domini* vom Ostermontag an den Offertoriumstext *Assumpta est Maria* am Feste Mariä Himmelfahrt etc., so vorzüglich gelungen sind, daß sie selbst die Originalkompositionen weit hinter sich lassen.[1])

Eine ambrosianische Melodie



[1]) Vgl. Der kathol. Kirchensänger 1911, 136.

Digitized by Google

Instrumentalmusik beim Gottesdienste

Vortrag bei dem Eucharistischen Kongreß in Wien von Dr. Richard v. Kralik

Die Frage der Instrumentalmusik beim Gottesdienste muß vom Standpunkte der Ästhetik, von dem der Geschichte und von dem der Autorität betrachtet werden.

Der Standpunkt der kirchlichen Autorität ist für uns alle unverrückbar. Er weist uns Ziel und Maß unbedingt an. Der kirchlichen Autorität in allen Weisungen, dem Worte und dem Sinne nach zu folgen, ist unsere Pflicht, ist unsere Freude, ist unser Leben. Es handelt sich für uns, diese kirchlichen Vorschriften in ihrem eigensten Geiste ohne Deutelei, ohne Kompromiß mit Mißbräuchen, ohne abschreckende Kommentare ganz und rein auszuführen.

Unser Heiliger Vater Pius X. hat durch das *Motu proprio* vom 22. November 1903 gleichsam ein Gesetzbuch der Kirchenmusik gegeben. Es ist nicht unsere Aufgabe, dieses Gesetzbuch mit allen ergänzenden Bestimmungen hier vorzutragen; das gehört zur Praxis der Chorregenten. Wir müssen uns hier nur die Grundsätze dieser kirchenmusikalischen Gesetzgebung vergegenwärtigen.

Dieser Grundsätze sind drei: Der erste Grundsatz ist von allgemeinster Bedeutung. Er besagt, daß die Kirchenmusik, außer der Ehre Gottes, die Aufgabe habe, „dem Text der heiligen Liturgie eine größere Wirksamkeit zu verleihen, damit die Gläubigen durch dieses Mittel leichter zur Andacht angeregt und besser vorbereitet werden, die Gnadenfrüchte, welche der Feier der heiligen Mysterien eigen sind, in sich zu sammeln".

Der zweite Grundsatz des *Motu proprio* ist die positive Bestimmung, daß dieses Ziel im höchsten Grade durch den gregorianischen Gesang erreicht wird, welcher daher der eigentliche Gesang der römischen Kirche ist, der einzige Gesang, welchen sie von den Altvätern ererbt, den sie jahrhundertelang in ihren liturgischen Büchern geschützt hat, den sie, als den ihrigen, direkt den Gläubigen darbietet, den sie in einigen Teilen der Liturgie ausschließlich vorschreibt. Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich der gregorianischen nähert. So nähert sich dem höchsten Vorbilde der Kirchenmusik am meisten die sogenannte klassische Polyphonie der Renaissancezeit, die ihre höchste Vollendung im Meister Pierluigi da Palestrina hat. Sie hat auch die Weihe der päpstlichen Kapelle.

Der dritte Grundsatz des *Motu proprio* ist die bedingungsweise Gestattung der neueren Kompositionen. Der Papst bestimmt hier mit großartigem Weitblicke: Die Kirche hat immerdar Fortschritte der Künste anerkannt und begünstigt, indem sie zum Gottesdienste all das, was der Genius im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes zu erfinden wußte, zuließ, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Daher ist auch die neuere Musik in den Kirchen zugelassen, wenn sie ebenfalls Kompositionen von solcher Güte, Ernsthaftigkeit und Würde darbietet, daß dieselben in keiner Weise der liturgischen Verrichtung unwürdig sind. Da jedoch die moderne Musik vorzüglich aus profanem Dienste bestand, so muß mit um so größerer Vorsicht darauf geachtet werden, daß die musikalischen Kompositionen modernen Stils, welche man in der Kirche zuläßt, nichts Profanes enthalten, nicht an die im Theater üblichen Motive erinnern ... Am wenigsten geeignet zur Verwendung bei den Kultusfunktionen erscheint jener theatralische Stil, der während des vorigen (19.) Jahrhunderts, besonders in Italien sehr verbreitet war. Damit ist ganz deutlich jener italienische Opernarienstil aus der Zeit von Rossini, Bellini, Donizetti usw. charakterisiert, jener Stil, der besonders in den zwanziger und dreißiger Jahren die Theater beherrschte und von da auch in die Kirchenchöre einzudringen suchte.

Dreierlei Musik anerkennt also die kirchliche Autorität, aber in dreierlei Abstufungen der Angemessenheit. Auf erster, höchster Stufe steht der einstimmige Choral ohne Begleitung oder mit bescheiden sich anschmiegender Orgelbegleitung. Er ist einfach notwendig, obligat. Er muß immer im Mittelpunkte aller Kirchenmusik stehen. Seine Pflege ist Gebot.

Digitized by Google

Auf zweiter Stufe steht die Polyphonie des a cappella-Gesanges ohne jede Instrumentalbegleitung, der Stil der päpstlichen Kapelle, der Stil Palestrinas. Er ist nicht so notwendig, so unumgänglich wie der gregorianische Choral, aber er trägt zum würdigen Glanze der Liturgie großartig bei. Seine Kirchlichkeit unterliegt keinem Zweifel, der Papst erteilt ihm die ehrendsten Lobsprüche.

Auf dritter Stufe steht die moderne Musik seit dem 16. Jahrhundert, seit dem Aufkommen der Oper, seit der Entwicklung des Instrumentalismus. Diese Musik ist in der Form des italienischen Opernstils völlig verpönt, in anderer würdigerer, klassischerer Form zugelassen, ja als Zeichen des Fortschrittes der Kunst, als Zeichen, daß zu allen Zeiten die Künste dem Heiligtum ihre höchste Inspiration darbringen, gewiß auch hoch erwünscht.

Betrachten wir nun, wie sich die Geschichte und wie sich die Ästhetik der Musik zu diesen autoritativen Bestimmungen verhalten, so werden wir finden, daß alle drei sich in vollster Harmonie befinden.

Der Stil des gregorianischen Chorals ist der Stil des jüdischen Altertums und der des griechischen Altertums gewesen, und auch noch der Stil des Mittelalters bis zur Zeit der Kontrapunktik und Polyphonie. Er ist der Grundstil aller Musik, die ihrem eigensten Wesen nach Gesang ist, mit etwaiger Begleitung von Instrumenten. Die eigentliche Instrumentalmusik war zwar bei den Griechen auch ausgebildet, aber mehr als ein Gebiet der Virtuosität von Zithern- und Flötenspielern. Sonst gipfelt die griechische Musik in den Hymnen und Oden der Lyriker und in den Chorgesängen der Dramatiker. Aber auch die Epik war ohne Gesang nicht zu denken, und zwar war bei den Griechen der Gesang immer begleitet, wenn auch sehr sparsam, mit nur wenigen und zarten Instrumenten, mit Flöten und Zithern.

Auch der Tempelgesang der Juden war von Instrumenten begleitet. David, der Psalmensänger, ist nicht ohne Harfe zu denken. Der „Psalter" hat von dem begleitenden Hauptinstrumente seinen Namen. David stiftete die Tempelmusik mit Harfen, Lyren, Zithern, Psalterien, Trompeten, Posaunen, Zimbeln, also mit einem ziemlich großen Orchester. Dessenungeachtet wird man sich die Begleitung der Psalmen so einfach wie möglich vorzustellen haben. Auch vom Propheten Elisäus hören wir, daß er sich zu den Weissagungen durch einen Harfner anregen ließ.

In der Zeit der Apostel wurden von den ersten Christen Psalmen, Hymnen und Oden gesungen. Klemens von Alexandrien berichtet gegen Ende des 2. Jahrhunderts, daß man zu seiner Zeit in der Kirche geradeso sang wie im alten Tempel. Doch scheint die Instrumentalbegleitung zurückgetreten zu sein. Klemens verbietet nämlich die Flöten und erlaubt Davidharfen nur zur Privatandacht. Auch die Zeit Konstantins scheint darin nicht viel geändert zu haben, denn Chrysostomus stellt noch die Zithermusik Davids mit der reinen Vokalmusik seiner Zeit in gegensätzlichen Vergleich. Aber Basilius berichtet gleichzeitig von Morgengesängen durch Gitarre. Auch Synesios singt seine (nichtliturgischen) Hymnen zum Lautenschlage.

In Konstantinopel scheint allerdings zu Justinians Zeit bereits eine pomphafte Hofmusik gebräuchlich gewesen zu sein. Die Orgel war schon im 8. Jahrhundert im Abendlande bekannt, als Kaiser Konstantin Kopronymos dem König Pippin eine kostbare Orgel schickte.

Eine neue große Wende trat mit dem Ende des 9. am Anfange des 10. Jahrhunderts ein. Die absolute Musik sucht sich vom Texte zu emanzipieren. Das geschieht in den Jubilationen der Sequenzen. Dieser absoluten Musik legt Notker, „der Stammler", zu St. Gallen neue mystische Worte unter. Sein Zeitgenosse Tutilo, der Virtuose auf der siebensaitigen Rota und dem Psalter, begleitet den neuen Kirchengesang mit Instrumenten und Hucbald schwelgt in der Mehrstimmigkeit des Organums. Riesenorgeln entstehen, wie die zu Winchester um 980 mit zwei Klavieren und 400 Pfeifen. Das alles drängt zum neuen Notensystem des Guido von Arezzo am Anfange des 11. Jahrhunderts und zur Blüte des weltlichen Troubadour- und Minnegesanges seit dem 12. Jahrhundert. Es beginnt der vierstimmige Gesang, die Harmonie des Fauxbourdons, die Ausbildung der kunstvollen Mensuralmusik. Papst Johannes XXII. (1316—1334) wußte bereits die Auswüchse des mehrstimmigen Gesanges zu verbieten; er duldet aber das Organum bei

Digitized by Google

esonderen Festen; auch der Falsobordone wurde in der päpstlichen Kapelle zu Avignon ur Ausschmückung des Chorals gestattet.

Die *„Ars nova"* schreitet zu Halbtönen, zu kleinsten Notenwerten vor und führt so en Instrumentalismus in den Gesang ein. Das Volkslied dringt seit dem 15. Jahrhundert s rein musikalisches, instrumentalisierendes Element in das System der gregorianischen elodien. Kanonische Künsteleien überwuchern den Gehalt und Ausdruck. Da setzt seit wa 1500 mit dem Aufkommen des Humanismus und der altklassischen Ästhetik wieder e Rückkehr zur Einfachheit ein, die Renaissance. Auf musikalischem Gebiete geht e hauptsächlich von der Anregung des Konrad Celtes hier zu Wien auf. Man kehrt so zur homophonen Musik zurück. Und aus dieser Beschränkung der Kontrapunktik es späten Mittelalters ist die Reform Palestrinas hervorgegangen. Es fragte sich damals, nd zwar sowohl aus liturgischen wie ästhetischen und historischen Erwägungen heraus, b man nicht die mehrstimmige Musik als unklassisch und ungregorianisch ganz aufgeben ollte. Aber auf dem Konzil von Trient, da auch Kaiser Ferdinand I. Vorstellungen achen ließ, wurde gegenüber der Ansicht mancher Puristen die figurierte Musik doch n Schutz genommen, unter Berufung auf den Spruch des Jesus Sirach (32, 5): *„Ne imedias musicam!"* Doch sollte von der Kirche alles Laszive und Unreine in Gesang und rgelspiel fernbleiben, „damit das Haus Gottes wahrhaft ein Haus des Gebetes geheißen erden könne."

So entstand der reine a cappella-Stil Palestrinas für die päpstliche Kapelle zu Rom, nustergültig für alle Kirchenmusik neben dem an erster Stelle stehenden gregorianischen horal. Es ist übrigens zu bemerken, daß die polyphone oder homophone Musik des 5. und 16. Jahrhunderts nicht überall rein gesanglich ausgeführt wurde. Wir wissen aus childerungen und Bildern, daß man nach Bedarf einzelne Stimmen durch Instrumente rsetzte oder alle Stimmen durch Instrumente unterstützte und verstärkte.

Auf diese Weise entwickelte sich der monodische Stil des 17. Jahrhunderts in usammenhang mit der aufblühenden Oper, die auch wieder eine Annäherung an die ntike Ästhetik bedeutet. So entsteht der Kantatenstil mit der Verselbständigung des rchesters, mit den Textwiederholungen, mit Arien, Duetten, Rezitativen. Aber die Musik ieses Jahrhunderts der großen katholischen Barocke wahrt immer hohe Würde und ngemessenheit. Mit dem 18. Jahrhundert, dem des Rokoko, beginnt durch Alessandro carlatti die sogenannte „galante Musik", der Stil der dreiteiligen Dacapoarie, der des achsenden Subjektivismus, aber voll Anmut und Lieblichkeit, Inbrunst und Verinnerchung, der Stil der scharfen, knappen Kontraste, des *Forte* und *Piano,* des *Largo* und *llegro,* der gegensätzlichen Motive. Es ist der Stil, der in den Werken der Wiener lassiker (Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert) gipfelt. Der Instrumentalstil entwickelt ich immer mehr. Aber sonderbar; während in Paris um 1787 ein Vorgänger von Berlioz iesen Instrumentalstil so weit treibt, daß er eine Messe mit großer Instrumentalouverture chreibt, zeigt Beethoven mit seiner neunten Sinfonie den ästhetisch und historisch notvendig gewordenen Ausweg aus dem Instrumentalismus zum Vokalgesange zurück.

Mit dem 19. Jahrhundert beginnt eine Periode der Romantik, der Regeneration. Während die italienischen Opernkomponisten sich einem Stile hingeben, den Papst Pius X. mit Recht und im Einklange mit der Ästhetik als den äußersten Gegensatz zu würdiger Kirchenmusik von der kirchlichen Praxis ferngehalten wissen will, lehrt schon Thibaut zu Heidelberg in einem bedeutungsvollen Buche „Über die Reinheit der Tonkunst" (1825) die Rückkehr zum Palestrinastil, die Abwehr von modernen Auswüchsen. Derselbe Reformgedanke macht sich im Wirken Liszts geltend, im Wirken des Cäcilienvereins, im Wirken der Solesmenser und Beuroner. Und diese ganze kulturgeschichtliche und ästhetische Entwicklung findet ihre Formulierung im *Motu proprio* des Papstes.

Ich habe nur deshalb diesen kurzen Überblick über die Geschichte der Musik gegeben, um zu zeigen, was Papst Pius X. mit bewunderungswürdiger Genialität einem großen historischen und ästhetischen Ergebnisse die autoritative Fassung verliehen hat. Er hat die Erwartungen der historischen und der ästhetischen Wissenschaft erfüllt. Denn die Ästhetik ist auch nichts anderes als die Feststellung der historischen Tatsache in

Digitized by Google

theoretischer Form. Und so lehrte die Ästhetik, daß jene Kirchenmusik die beste sei, die dem Zwecke, dem Ausdrucke und der Verinnerlichung der Betonung des Textes zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gemeinde am besten entspricht. Das leistet aber, gute Ausführung immer vorausgesetzt, weitaus am vollkommensten der gregorianische Choral, als die innigste Vereinigung von Wort und Ton. Das leistet zweitens die festlichpompöse polyphone Mehrstimmigkeit der Kunst Palestrinas und seiner Stilverwandten, wieder vorausgesetzt, daß bei aller Kunst der Harmonie und der Kontrapunktik das Verständnis und der Ausdruck des Wortes nicht leide, im Gegenteil nur noch mehr gehoben wird. Das leistet zum dritten die neuere Musik mit anschmiegender, ausdrucksvoller Instrumentalbegleitung, vorausgesetzt, daß auch hier alle Kunst der Instrumentierung nur dem Ausdrucke der Worte und ihres Sinnes diene; die Instrumente sollen den Gesang stützen, heben, vergolden, ihm Fülle, größeren Schwung, deutlicheren Nachdruck geben.

Die kirchliche Musikpflege hat zwei Aufgaben: Treubewahrung des Alten und Neuschöpfung. In erster Beziehung ist es unsere Pflicht, nichts von dem, was jemals von dauerndem Kunstwerte für die Kirche gearbeitet worden ist, untergehen zu lassen, also alle historischen Musikteile zu pflegen, soweit sie nicht den kirchlichen Anforderungen und (wie im Falle des italienischen Opernstils) dem Geiste der Kirchlichkeit widersprechen. Aber mit Ausnahme dieses einzigen Zieles ist kein Musikstil mit oder ohne Instrumentation ausgeschlossen. Wenn wir aber zweitens fragen, in welchem Stile wir neu schaffen sollen, so muß die Antwort der Musikgeschichte folgend lauten: Wir haben auf Grund der ganzen musikalischen Entwicklung und nach Orientierung in den Schätzen der Vergangenheit, ohne zu kopieren und ohne nachzuahmen, die Idee des Schönen in der Kirchenmusik ebenso leicht aufzusuchen wie alle unsere guten Vorgänger.

Auch darin gibt uns das *Motu proprio* kostbare Winke, die durchaus übereinstimmen mit der Richtung, die unsere moderne Musik einzuschlagen sich anschickt. Das *Motu proprio* gibt nicht lästige Einschränkungen, sondern wertvolle Aussichten. Es ist ein Wegweiser, nicht nur durch die künftige Kirchenmusik, sondern auch für die echte und edlere Profanmusik. Auch für diese scheint bereits die einseitige Übung des Instrumentalismus als überwundener Standpunkt zu gelten. Auch die Profanmusik sehnt sich nach den reineren Prinzipien der Antike, des Mittelalters und der Renaissance.

Alle weltliche Kultur geht von der Kirche aus und von deren Mittelpunkt, der Eucharistie. Vor allem die Musik wird sich nach manchen neuen Irrwegen zu eigenem Heile an den sicheren, bewährten Grundsätzen der Kirche orientieren und von ihr lernen können, jetzt, wie zu allen früheren Zeiten. Diese Grundsätze sind die der künstlerischen Logik, die Lehren der Geschichte und ihre Anwendung. Zunächst aber jener Grundsatz, den Thomas von Aquin, der Philosoph und Dichter, in jenem Gesange ausgesprochen hat: *„Pange lingua gloriosi Corporis mysterium"*.

Sollte ich die Ergebnisse dieser Erörterungen in eine Resolution zusammenfassen, so wäre es die, daß wir dem Heiligen Vater für seine fürsorglichen musikalischen Vorschriften danken, da sie uns ein Wegweiser sind durch die Geschichte und Ästhetik der Musik, da sie uns mit genialem Scharfblicke die ganze Entwicklungsgeschichte der Musik erhellen und da sie uns den Weg in die Zukunft mit weitblickendem Auge deutlich weisen, getreu dem Grundsatze, daß „die Kirche immer den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt hat".

Das Vorgehen des Heiligen Vaters zeigt für uns eine Aufforderung, die Geschichte und die Ästhetik der Kirchenmusik in großzügiger, umfassender und eindringlicher Weise zu pflegen.

Möge der XXIII. internationale Eucharistische Kongreß beim gesamten Episkopate darauf dringen, daß dem kirchenmusikalischen *Motu proprio* Pius' X. (vom 22. Nov. 1903, VIII, 24—28) zufolge an allen Priester- und Lehrerseminarien, an allen theologischen Fakultäten und kirchenmusikalischen Instituten die Theorie der Kirchenmusik im innigsten Zusammenhange mit der Lehre von der heiligen Eucharistie vorgetragen werde und die kirchenmusikalische Ausbildung der Kleriker und Kirchenmusiker mit einer tiefgreifenden eucharistischen Erziehung Hand in Hand gehe.

Digitized by Google

Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes

Von P. Funcke, Rektoratlehrer, Steinheim (Westfalen)

(Fortsetzung)

3. Im Zeichen der Übersetzung und der Umdichtung.

Die politischen Wirren der Zeit (Sinken des Reichsansehens, Gegensatz zwischen Staufen und Habsburger, Kampf der Gegenkönige, Exil von Avignon), die Flucht der Poesie aus den Burgen der Ritter in die Städte der reichen und unabhängigen Bürger, endlich Mißwachs, Hungersnot und die grausige Pest ließen eine echte und lebensfrohe Dichtung im Herzen des deutschen Volkes schlecht aufkommen. Nur das deutsche Kirchenlied stand im reichen Schmucke da. In der Not fand das Volk wieder den rechten Weg zu seinem Gotte zurück. Auch die große Reihe neuer Feste (Fronleichnam 1311, Dreifaltigkeit 1334, Fest der Lanze und Nägel des Herrn 1354, Verklärung Christi 1356, Mariä Empfängnis 1356, Mariä Heimsuchung 1389, Sieben Schmerzen Mariä 1313 usw.) konnte die religiöse Dichtkunst nur günstig beeinflussen. Das geistliche Drama, dessen Wurzeln in der heiligen Messe, dieser unblütigen Erneuerung des erschütterndsten Dramas der Weltgeschichte, ruhen und dessen erste Ansätze in den liturgischen Osterspielen des X. und XI. Jahrhunderts zu finden sind, führte ebenfalls dem deutschen Kirchenliede um diese Zeit neuen Zuwachs zu. Waren diese dramatischen kirchlichen Feiern auch anfangs in lateinischer Sprache gehalten, so wurden doch später dem Volke zuliebe deutsche Texte eingeschoben, von denen manche (z. B. die Wiegenlieder an der Krippe) später zu Kirchenliedern aufrückten. Die Lieder der Geißler kommen, weil diese außerhalb der Kirche standen, hier nicht in Betracht. Auch auf der Harfe der Mystiker erklangen manche gottinnige Lieder, denen jedoch mit geringen Ausnahmen (z. B. Taulers Weihnachtslied: „Vns kombt ein Schiff gefahren, Es brengt ein schönen last, Darauff viel Engelscharen, Vnd hat ein grossen Mast") der Mangel an echter Volkstümlichkeit einen dauernden Platz in den katholischen Gesangbüchern verweigert hat. Dagegen erhielt das Kirchenlied eine große und mannigfache Bereicherung durch die Übersetzungen lateinischer Hymnen wie auch durch die zahllosen Umdichtungen. Die Hauptvertreter dieser Dichtungsarten sind die Mönche Hermann oder Johann von Salzburg im XIV. und Heinrich von Laufenberg (zuerst Dechant in Freiburg † 1460) im XV. Jahrhundert. So gleicht das deutsche Kirchenlied einem nicht unansehnlichen Flusse, der verstärkt durch die von allen Seiten herbeieilenden Zuflüsse zu einem majestätischen Strom anwächst und Frucht und Segen spendend durch die deutschen Lande dahinflutet.

(XIV. Jhdt.) In Hoffmanns „Verzeichnis der eigenen Lieder und der Übersetzungen und Nachbildungen lateinischer Hymnen und Sequenzen, die dem Mönch von Salzburg zugeschrieben werden", erreicht er die Zahl 76, darunter das kindlich flehende „Ave meres sterne" *(Ave maris stella),* das weihevolle „Kvm senfter trost, heiliger geist" *(Veni sancte Spiritus),* das feierliche „Lob, o Sion, deinen hailer" *(Lauda Sion Salvatorem),* das erhabene „Lobt all zungen des ernreichen" *(Pange lingua gloriosi)* und das erschütternde „Maria stuend" *(Stabat mater).*

Unter den Originalliedern des XIV. Jahrhunderts ist das merkwürdigste der in der breiten künstlerischen Form des Meistergesanges (Reimbild: *a, b, a, b, c, c, d, e, f, e, f, g, g, h, i, i, h*) auftretende Ostergesang des Pfarrers zu Steinkirchen an der Queis, Conrad von Queinfurt († 1382):

Dû lenze guot, des jâres tiurste quarte.

Ferner fallen ins XIV. Jahrhundert das Osterlied:

Also heilig ist der tag,
daß ihm kein mensch mit lobe erfüllen mag;

außerdem das in einem Festspiel von der Himmelfahrt Mariens erwähnte:

Crist du bist milde unde gut

Digitized by Google

und das dreizehnstrophige Osterlied:

Es giengen dri fröulin also fruo,
sie giengen dem heiligen grabe zuo,
sie wolten den herren gesalbet hân,
als Maria Magdalena hat getân.
Alleluia!

dessen letzter Strophe eine lange Dauer beschieden:

Crist vuor gen himel
was sant er uns wider?
danne sant er uns den heiligen geist
got troest uns arme kristenheit.
Alleluia!

Neben den noch heute gesungenen Liedern: *In dulci jubilo,* Seid nun fröhlich, Ein Kind geborn, und Christi Mutter führt Bäumker (III, 11) noch vierzehn deutsche Originaltexte an, die aus diesem Jahrhundert stammen.

(XV. Jhdt.) Dem Kirchenliede des XV. Jahrhunderts hat Heinrich von Laufenberg den reichsten Beitrag geliefert. Das Prädikat eines fleißigen Dichters, das Hoffmann (S. 247) ihm beilegt, hat er ganz sicher verdient; denn die Zahl seiner Lieder (47) einschließlich der Hymnenübersetzungen (128) beläuft sich auf 175. Dieser Sänger ist der Hauptvertreter der Umdichtungen, zu denen die Glossenlieder, die Mischlieder und die sogenannten Kontrafakta oder geistliche Parodien zu zählen sind.

In den Glossenliedern fügen die Dichter hinter jeder Zeile eines lateinischen Hymnus sofort einen deutschen Text in Reimform, z. B. H. von Laufenbergs:

Ave maris stella,	bist grüeßt ein stern im mer,
tu verbi dei cella,	du gotes muter hehr,
Dei mater alma,	du gots gebererin,
tu virtutum palma,	du aller tugent schrin,
Atque semper virgo,	du muter, küsche meyt,
tu plena dei verbo,	als gabriele seyt,
Felix coeli porta,	die sah ezechiel,
per te est solus orta,	der wor emanuel.

Bei den Mischliedern „bestehen die einzelnen Strophen aus deutschen Verszeilen, mit denen lateinische abwechseln, die indessen den Gedanken weiterführen". Das älteste Mischlied ist das bekannte *„In dulci jubilo* — Nun singet und seid froh". Eines der zahlreichen Mischlieder Laufenbergs ist:

Regina celi, terre et maris,
du tu mir diner hilfe schin,
Maria tu vocaris,
daz ich engang der helle pin,
Pro cunctis creaturis vin
tu sis expers paris.

In den geistlichen Parodien wird ein weltlicher Text in einen geistlichen umgewandelt oder einer weltlichen Melodie ein geistlicher Text gegeben. Die Kontrafakta des Muskatellerliedes („Den liebsten Buhlen, den ich han" — Kontraf.: „Den liebsten Herren, den ich hab") und des Abschiedes von Innsbruck („Innsbruck, ich muß dich lassen" — Kontraf.: „O Welt, ich muß dich lassen") haben die weiteste Verbreitung gefunden. Hier möge ein Kontrafakt in seiner ersten Strophe Platz finden, das noch heute in unsern Gesangbüchern sich findet:

Wächterlied:

Aus hertem weh klagt sich ein held
in strenger hut verborgen:
Ich wünsch jr heyl, die mir gefelt,
Komm schir, löß mich aus sorgen!
O weiblich bild, schleffst so lang?
wilst sollig klag nit hören?
Laß dich erwecken mein Gesang,
schick dich zu liebes anefang,
dein lieb wil mich betoren.

Digitized by Google

Kontrafaktum aus Leisentritts Gesangbuch (1584):

Aus hertem wee klagt menschlichs gschlecht,
es stund in grossen sorgen,
Wenn kompt der vns erlösen möcht,
wie lang ligt er verborgen?
O Herre Gott sich an die not,
Zerreiß des Himmels ringe,
Las dich wecken dein einigs wort,
vnd las ihn abher dringen,
den trost ob allen dingen.

Natürlich sind nicht alle Lieder Laufenbergs von poetischem Werte; doch seine Marienlieder sind echte Poesie. Neben seinem Liede „Es steht ein Lind im Himmelreich", in dem er die Verkündigung Mariens in unbeschreiblich zarter und anheimelnder Weise besingt, verdient sein nach einem weltlichen Liede umgedichtetes Heimatlied die Palme. Es ist von so poesievollem Reize, von so melodischer Sprache und offenbart eine solche Innigkeit und Tiefe des Gemütes, die einen gottbegnadeten Dichter verraten, daß es verdient, angeführt zu werden:

Ich wölt, daß ich daheime wär
und aller welte trost enbär.
Ich meine doheim in himilrich,
da ich got schauet ewenclich.
Wol uf, min sel, und richt dich dar,
do wartet din der engel schar.
Wan alle welt ist dir ze klein,
du kumest denn e wider heim.
Da heim ist leben ohne tot,
und ganzi freud on alle not.
Da ist gesuntheit one we
und weret hüt und iemer me.

Da sind doch tusend jar als hüt,
und ist auch kein verdrießen nüt.
Wol uf, min herz und al min muot
und suoch das guot ob allem guot.
Was das nüt ist, das schetz gar klein
und jamer alzit wider hein!
Du hast doch hie kein bliben nüt,
es sye morn oder sye hüt.
Sid es denn anders nüt mag sin,
so flüch der welte falschen schin!
Und rüw die sünd und besser dich
als wellest morn gen himelrich!

Alde, welt! got gsegen dich,
ich var do hin gen himelrich!

Zu allen Zeiten haben Lieder anstößigen Inhaltes durch gefällige Melodien sich Eingang ins Menschenherz zu verschaffen gewußt. Sie zu verdrängen ist immer das Bestreben eifriger Seelenhirten gewesen. Zu dem Zwecke haben sie nach dem Vorgange des heiligen Augustinus — besonders Laufenberg in diesem Jahrhundert — zu einer anmutigen Melodie einen geistlichen Text gedichtet. Etwas Profanierendes liegt durchaus nicht in diesem Verfahren. Wie glücklich die Sänger oft in diesem Verfahren gewesen, zeigt uns das Lied „O Haupt voll Blut und Wunden", Paul Gerhards unnachahmliche Übersetzung des *Salve caput cruentatum* (S. Bernard v. Clairvaux). Sollte nicht jedermann glauben, die bekannte Melodie sei eigens zu diesem Texte erfunden, um ihn recht ausdrucksvoll tonisch darzustellen? Und doch ist sie keine andere, als die Weise zu dem alten Liebesliede: „Mein g'müt ist mir verwirret, das macht ein Jungfraw zart". Diese keusche Klagemelodie über nicht erwiderte Liebe, wie sie hier dem weltlichen Liede eigen ist, wird durch den geistlichen Text in eine höhere Sphäre erhoben, sie wird idealisiert zu einer Klagemelodie über den gekreuzigten Heiland.

Von den übrigen Liedern dieses Jahrhunderts (der Anfang des folgenden ist eingeschlossen) ist das älteste ein fünfstrophiger Lobgesang auf die heilige Jungfrau: *Ave morgensterne erleuchte uns mildiclic* (Nr. 63). Daran schließt Hoffmann fünf Weihnachtslieder: Der himelkönig ist geborn von einer mait (Nr. 64); Nu fröu dich, christenliche schar (Nr. 65); Ein kintlein ist geborn (Nr. 66); Ich habe vernommen, daß Jesus sei ein viel süßes kindelein (Nr. 69); Es ist ein kindelin geborn zu Bethlehem (Nr. 70); zwei Osterlieder: Christus hat gesprochen in der Osterwochen (Nr. 71); Freu dich alle Christenheit (Nr. 72); ein Himmelfahrtslied: Christus fuhr mit Schallen (Nr. 79) und ein Muttergotteslied: Dich frau vom himel ruf ich an. Aus der großen Zahl führt Meister 17 Lieder an, darunter „Gott sei gelobet und gebenedeiet", „Komm, heiliger geist, herre got", „da Jesus in den Garten ging". Bäumker, der neun von diesen aufgenommen, zählt außerdem noch

Digitized by Google

44 Lieder, unter ihnen: Ein Kindelein so löbelich, Es ist ein Ros' entsprungen, Christ spricht zur Menschenseel, Des Königs Fahne, Da Jesus an dem Kreuze stund, Erstanden ist der heil'ge Christ, Freu dich, du werte Christenheit, Wer sich will freu'n und Mitten in dem Leben.

Für die schnelle und weite Verbreitung all dieser Lieder war die Erfindung der Buchdruckerkunst und die des Notendruckes mit beweglichen Typen ungemein günstig.

Auf unserer Wanderung durch die Geschichte des deutschen Kirchenliedes sind wir bis zum Vorabende der großen Kirchentrennung gekommen. Nun die Frage: Sind diese Lieder auch in der Kirche gesungen worden? Klar und unzweideutig lautet die Antwort: Ja. Schon vor der Reformation sind deutsche Kirchenlieder gesungen worden. Zwar kann man die Gesänge, die bei den dramatischen Aufführungen in der Kirche erklangen, nur als geistliche Lieder bezeichnen. Aber die übrigen Lieder wurden beim Gottesdienste gesungen und zwar 1) vor und nach der Predigt, 2) in Verbindung mit den Sequenzen, 3) beim Leseamte d. h. während der stillen Messe, 4) bei Prozessionen und Bittfahrten. Daß auch der Versuch gemacht ist, dem deutschen Kirchenliede auch im Hochamte Platz zu verschaffen, beweisen die ablehnenden Beschlüsse der Konzile von Basel (1435), von Eichstätt (1446), von Basel (1503) und der Synode von Schwerin (1492).

Das katholische deutsche Kirchenlied seit der Reformation

4. Im Jahrhundert der Glaubensspaltung

(16. Jhdt.) Wir sind auf unserer Wanderung durch die Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis zu dem Jahrhundert gelangt, das unseren Altvordern jene traurige Glaubenstrennung gebracht hat, die leider noch heute unser Vaterland in zwei entgegengesetzte Lager spaltet. Auge und Herz erfreuten sich immer wieder an den zahllosen Blumen des Kirchenliedes, die überall des Weges sproßten und blühten in unvergänglicher Pracht. Jeder Schritt vorwärts brachte uns der Erkenntnis näher, der Philipp Melanchthon in seiner Apologie zur Augsburgischen Konfession Ausdruck verleiht: „Wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen weniger deutsche Gesänge gesungen wurden, so hat doch in allen Kirchen das Volk so etwas deutsch gesungen; darum ist's so neu nicht." Man sollte auf protestantischer Seite endlich aufhören, Luther als den Vater des deutschen Kirchenliedes hinzustellen,[1]) vielmehr ehrlich eingestehen, daß es schon lange vor der Reformation unzählige deutsche Kirchenlieder gegeben hat, und zwar „Lieder von tiefem, innigen Gefühle der Andacht und Anbetung, der Gottesliebe und Gottseligkeit, Lieder von einer hohen Begeisterung und Kraft des Glaubens, verbunden mit kindlicher Einfalt und Demut und einer ungemeinen Zartheit und Unschuld der Empfindung, Lieder, die aus dem Glauben gekommen sind und aus einem von Andacht durchglühten Herzen". Anderseits sollen und dürfen wir Katholiken dem Vater des Protestantismus sein Verdienst nicht schmälern, geschweige gar absprechen: die Erhebung des deutschen Kirchenliedes zum offiziellen liturgischen Gesange. Daß Luther dieses getan, läßt sich nicht leugnen. Und daß seine Anordnung das Kirchenlied zu einer ungeahnten Macht erhob, das möge uns Katholiken allein schon der freudige Widerhall beweisen, den diese Neuerung in ganz Deutschland gefunden, die ja auch unsere damaligen Glaubensbrüder nicht ruhen ließ, auf dem von den Vätern gelegten Fundamente weiter zu bauen. Freilich muß jede der beiden Konfessionen jede kleinliche und einseitige Engherzigkeit abstreifen und der Stimme der Gerechtigkeit Gehör schenken; dann kann es nicht schwer fallen, dieser Frage vorurteilslos gegenüber zu stehen.

Da das junge evangelische Kirchenlied ohne Zweifel der neuen Lehre viele Anhänger zuführte, so war nichts natürlicher, als daß die kirchliche Behörde bei aller Aufrechthaltung ihrer Grundsätze dem katholischen Volke möglichst entgegenkam. Mit der Einführung des Hochdeutschen, als der allgemeinen deutschen Schriftsprache, hörte damals auch die Sprachenverwirrung auf, die lange genug der Verbreitung des deutschen Kirchenliedes hindernd im Wege gestanden hatte. Es herrschte ein neues, reges Leben auf katholischer

[1]) Welche Texte unter den 36 Luther zugeschriebenen Kirchenliedern vollständig dessen geistiges Eigentum sind, ist schwer darzutun. Und bezüglich der Melodien zu Kirchenliedern, von denen man bis vor kurzem (Koch) noch drei auf Luther zurückführte, hat auch die protestantische Forschung (Nelle) anerkannt, daß keine ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden könne, selbst nicht die Gesangsweise: „Eine feste Burg". Vgl. Weinmann, Geschichte der Kirchenmusik (1906) S. 54.

Digitized by Google

Seite, um mit der Rührigkeit und Fruchtbarkeit der Protestanten möglichst gleichen Schritt zu halten. Den Reigen der katholischen nachreformatorischen Kirchenliederdichter eröffneten Georg Witzel oder Witzelius (1501—1541) und der Bürgermeister von Halle Kaspar Quernammer († 1576). Während Witzelius weniger den Beifall Wolffs (in seiner Geschichte der deutschen Literatur, 1896, Leipzig) findet, muß er dem letzteren trotz mancher Einwendungen zugeben, „daß seine wirkliche, dichterische Fähigkeit außer Frage steht, wenn sie sich auch weniger in anschaulicher Gestaltungskraft als in Wärme der Empfindung bekundet". Trotzdem lassen Witzels Verdienste um das katholische deutsche Kirchenlied sich nicht wegleugnen. Den Bemühungen dieser beiden Männer und nicht zuletzt ihren zahlreichen und nennenswerten Beiträgen verdanken wir das älteste katholische Gesangbuch. Herausgegeben ist es von dem Predigermönche und Propste an der Stiftskirche zu Halle Michael Vehe. Dieses Gesangbüchlein: „Ein New Gesangbüchlein Geystlicher Lieder vor alle gutthe Christen nach Ordnung christlicher Kirchen 1537" (II. Ausg. 1567) enthält 52 geistliche Lieder mit beigefügten Melodien.

Wenn auch das Konzil von Trient (1545—1563) sich nur mit dem lateinischen Choral befaßt hat, so darf man daraus nicht folgern, daß die Kirche bezüglich des deutschen Kirchenliedes es an der nötigen Rücksicht auf das katholische Volk habe fehlen lassen. Oder sollen Scharfblick und Umsicht, Eigenschaften, die der Kirche so oft selbst von ihren Feinden zugestanden werden, sie gerade in jener bedrängten Zeit im Stich gelassen haben? Nichts lag der Kirche ferner, als „diesen reichlich fließenden Quell zu hemmen, der verstopft doch mit seinem jugendlich lebendigen Wesen an einem anderen Orte wieder erscheint". Daß sie dem prächtig dahinrauschenden Strome zuweilen das rechte Bett zeigen mußte, war eine Pflicht umsichtiger und vorsorgender Liebe. „Die umfangreichste und wichtigste Erscheinung des XVI. Jahrhunderts und die Hauptquelle für die späteren Gesangbücher" war das Gesangbuch des Domdechanten zu Budissin (Bautzen) Dr. Johann Leisentritt (1526—1596), dessen erster Teil vom Jahre 1567 (Lieder und Psalmen vor und nach der Messe) 223 Lieder mit 152 Melodien, dessen zweiter Teil ebenfalls vom Jahre 1567 (Lieder zur allerseligsten Jungfrau und zu den Heiligen) nur 28 Lieder zu 24 Singweisen enthält. Während Vehe nur Predigt- und Prozessionslieder bietet, gestattet Leisentritt dem deutschen Liede einen größeren Raum, wie u. a. schon aus der den späteren Auflagen beigedruckten Rubrik „auch bei dem Ampt der hl. Meß" erhellt.

In den Jahren 1575 und 1576 wurde auf Befehl des Bischofs von Bamberg unter dem Titel „Dilinger Gesangbuch" ein Auszug aus Leisentritt als erstes Diözesan-Gesangbuch herausgegeben, in dem „das deutsche Lied beim Hauptgottesdienste auf sein althergekömmliches Maß zurückgeführt wurde."

Es konnte nicht ausbleiben, daß im Jahrhundert der Reformation das Kirchenlied mit Vorliebe aus den heiligen Gesängen der Heiligen Schrift, besonders aus den unübertrefflichen Psalmen Davids, schöpfte. Die erste deutsche Übersetzung sämtlicher Psalmen brachte auf katholischer Seite Ruterus Edingius 1574. Sie wurde bei weitem übertroffen durch den im Jahre 1582 erschienenen Psalter: „Die Psalmen Davids in allerlei Teutsche gesangreime bracht: Durch Casparum Ulenbergium", der, als Sohn protestantischer Eltern 1549 zu Lippstadt geboren, nach einem an Arbeit reichen Leben, das er der Schule und der Kirche geweiht, im Jahre 1617 als Pfarrer von St. Columba zu Köln gestorben ist. Für die Güte und Beliebtheit seines Psalters spricht die rasche Aufeinanderfolge der Neuauflagen (1603, 1610, 1630, 1644, 1676, 1694).

(Fortsetzung folgt)

Digitized by Google

Zur Theorie

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion wissenschaftliche Erörterungen, Diskussionen usw. besonders aus dem Gebiete des gregorianischen Chorals, ohne selbst zu diesen Fragen Stellung zu nehmen.

I.

Choral und Chroma

Mit einiger Verwunderung hat der Unterzeichnete in der September-Nummer der *Musica sacra* obgenannten Artikel gelesen. Es ist sonst nicht seine Art, sich in den Streit der Meinungen zu begeben, doch ist das angeschlagene Thema wichtig genug, um zur Klärung der Lage auch etwas beizutragen. Referent ist keineswegs als Feind einer modernen Strömung im kirchenmusikalischen Leben bekannt, davon zeugt seine Tätigkeit als Chordirektor und Organist. Doch gibt es ein Gebiet, vor dem er mit aller Konsequenz Halt macht, wenn es sich um harmonische Spekulation handelt, und dieses Gebiet ist der Choral und dessen Begleitung. Tag für Tag mit dem wechselnden Offizium beschäftigt, seit einigen Jahren auch mit der vatikanischen Ausgabe, hat er sich mit Interesse und Vorliebe mit den Begleitungsproblemen beschäftigt und trotzdem er die notwendig sich ergebenden Diësen nicht verschmäht, lag es ihm stets ferne, dem Choral ein nach seiner Ansicht nicht zusagendes chromatisches Relief zu geben.

Die Freiheit, die die Diatonik dem praktisch oder literarisch tätigen Begleiter des Chorals noch läßt, ist weit und groß genug, um sich damit zu befriedigen, ohne daß man nötig hat, sich auf die Schritte I - IV V I etc. etc. zu beschränken. Die Beispiele aus den *Credo*-Bearbeitungen von Griesbacher zeigen ein ganz subjektiv gefärbtes Tonbild und das ist es gerade, was beim Choral stört. Es ist die Signatur des Chroma, das subjektive Element hervortreten zu lassen. Bei eigenen Kompositionen mag das angehen, beim Choral aber nicht. Wenn je ein Kanon aufgestellt werden sollte über die Begleitung des Chorals, so müßte als erste Bedingung die Objektivität gefordert werden und die ist mit dem Chroma nicht wohl vereinbar. Nehmen wir zu alledem — nicht zu vergessen — noch die Konsequenzen. Nicht jeder, der eine Choralbegleitung schreibt oder improvisiert, wird sich bei jedem Schritt genau Rechenschaft geben, wie Herr G. dies tut. So sehr das Chroma einerseits geeignet ist, eine mysteriös feierliche Stimmung zu verbreiten, die man wohl akzeptieren dürfte, so ist es anderseits ebenfalls geeignet, entweder sentimental und süßlich, oder grüblerisch und phantastisch zu wirken. Das Schlimmere ist gewöhnlich auch das Häufigere. Aber auch für unsere anderweitigen kirchenmusikalischen Bestrebungen müßte das Fallenlassen der diatonischen Schranken bei der Choralbegleitung bedenkliche Folgen nach sich ziehen. Sowie es eine Zeit gab, wo man sich mit Grund über rigorose Beurteilung beim Referentenkollegium oder einzelnen Vertretern desselben zu beklagen hatte, so könnte eine gegenteilige Wirkung eintreten, wenn die Schleusen zu weit geöffnet sind. Das erstere Übel wäre dann das geringere zu nennen. Je mehr Freiheiten der Kirchenmusik gewährt werden, desto mehr besteht die Gefahr, daß sie sich jener Hypermoderne in der Profanmusik nähert, die keine Musik mehr ist. Dann hört auch jede Beurteilung auf und wird der Cäcilienverein mit seinem Referentenkollegium illusorisch werden. Schließlich muß man doch jenem Ludwig Schneider recht geben, der Anno 1864 an H. Oberhoffer schrieb: „Ich bitte Sie ... sich nicht zu ärgern an dem einfachen, streng diatonischen, ächt armen Christusgewande des liturgischen Gesanges." Das dürfte für die Begleitung desselben auch zutreffen. In dieser Auffassung haben sich mir auch andere Kollegen geäußert.

Luzern, im September 1912 F. J. Breitenbach, Stiftsorganist.

II.

Choral und Chroma

Eine Abwehr

Die äußere Veranlassung zu dem Thema „Choral und Chroma" bildet das Op. 160 von Kanonikus Peter Griesbacher, betitelt: *„Quatuor modi cantandi Credo"*, meines Wissens die erste Arbeit genannten Autors, die sich speziell mit Choralbegleitung befaßt. Über den Gegenstand erscheint gegenwärtig im Cäcilienvereinsorgan (1912, Nr. 6 ff.) eine längere „historische Studie mit aktuellem Ausgang", ebenfalls von P. Griesbacher. Aus der Feder desselben Verfassers fand auch in diesem Blatte (Nr. 9, S. 200 ff.) eine Abhandlung über „Choral und Chroma" Aufnahme, welche es sich zur Aufgabe stellt, das „künstlerische Verhältnis" von Choral und Chroma darzulegen, in Wirklichkeit aber darauf ausgeht, „einem J. F.", der im schweizerischen Fachblatte „Chorwächter" (1912, Nr. 3) dem erwähnten Op. 160 von Griesbacher

Digitized by Google

„eine abfällige Kritik" widmete, gehörig auf die Finger zu klopfen. Nachdem schon die Titl. Redaktion dieser Fachschrift (S. 206) erklärt hat, daß nach dem Grundsatz *„Audiatur et altera pars"* auch der andere Teil das Wort zur freien Aussprache erhalten soll, meldet sich nun „dieser J. F." des „Chorwächter" zum Worte.

Man darf behaupten, daß das Gebiet der Choralbegleitung eigentlich erst seit dem Erscheinen der vatikanischen Choralbücher Gegenstand eines fruchtbaren Spezialstudiums geworden ist. Was wir früher an Begleitungsvorlagen besaßen, war meistens eine großenteils recht schwerfällige, unbeholfene Choralharmonisierung, welche gewöhnlich jedem einzelnen Melodieton eine eigene Harmonie unterlegte; auf die charakteristische Eigenart der jeweiligen Choraltonart wurde meist etwelche Rücksicht genommen, hingegen ignorierten diese „Begleitungen" fast durchgehends melodische oder rhythmische Akzente der Choralmelodie. Wir meinen hiemit die vielen Begleitungsvorlagen zu den Melodien der Medizäa, welche seit Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins das Licht der Welt erblickten. Vorlagen, welche vor diesem Zeitpunkt gedruckt wurden, waren zum Teil nur bezifferte Bässe zu der ohnehin entstellten Choralmelodie, oder dann eigentliche Zerrbilder einer Choralbegleitung. (Vgl. *Musica sacra* 1898, 1899, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1901 usw.) Das Erscheinen der vatikanischen Choralausgabe veranlaßte erstmals die führenden Geister, bestimmte Regeln für eine stilgemäße, künstlerische Begleitung zu suchen und aufzustellen. So erschienen neben den verschiedenen Ausgaben des vatikanischen Kyriale auch eine Anzahl Schriften über Choralbegleitung und selbstverständlich eine reiche Auswahl von Vorlagen, welche die aufgestellten Regeln mehr oder weniger glücklich in die Tat umsetzten.

Welchem Zwecke soll eine solche Choralbegleitung dienen? Der Name „Begleitung" gibt selber am deutlichsten die Antwort! Die von unserer Zeit gebieterisch geforderte Choralbegleitung hat sich in jeder Hinsicht dem zu begleitenden Gesange anzupassen: zum Wesen einer „Begleitung" gehört das Sichunterordnen. (Vgl. Johner, Neue Schule des Choralgesanges, S. 118* ff.) Die Begleitung soll gleichsam ein Teppich sein, auf welchem die Choralmelodie erhobenen Hauptes einherschreitet. Daraus folgt, daß diejenige Begleitung die beste ist, welche möglichst unaufdringlich, möglichst bescheiden der Melodie als Unterlage, den Sängern als Stütze zu dienen vermag. Es unterliegt keinem Zweifel: die Herstellung einer einwandfreien Choralbegleitung ist ein großes Kunstwerk, und als solches muß sie auch besonders jenes Merkmal aufweisen, welches jedem Kunstwerke, sei es Architektonik oder Musik, nicht fehlen darf: Stileinheit. — Gestützt auf das Wesen des Chorals stellten deshalb gründliche Kenner die Forderung auf (Springer, Die Kunst der Choralbegleitung, 1907): „Die Choralmelodien sind samt und sonders auf diatonischer Grundlage aufgebaut, daher dürfen zur Bearbeitung einer harmonischen Choralunterlage nur leitereigene Akkorde gebraucht werden. Die moderne Chromatik ist aber unter allen Umständen verpönt. Jede der acht Tonarten hat einen bestimmten, nur ihr eigenen Charakter; infolgedessen muß also bei der Auswahl der Akkorde darauf geachtet werden, daß dieser Charakter gewahrt bleibe." Dr. F. X. Mathias (Die Choralbegleitung, 1905) sagt: „Aus der Choralmelodik werden sich somit die Begleitungsharmonien, aus der Choralrhythmik aber deren Wechsel und natürlicher Fluß ergeben." P. Dom. Johner (Neue Schule des Choralgesangs 1911) schreibt (S. 119*): „Was die Harmonie betrifft, so empfiehlt es sich streng diatonisch zu verfahren. Die Gesamtwirkung ist jedenfalls reiner, keuscher, wenn man sich mit der diatonischen Harmonie begnügt. Diese ist auch vollkommen ausreichend." — Während diese Autoren für die Begleitung strenge Diatonik forderten, gestatteten andere Bearbeiter sich die Anwendung jener Chromatik, welche schon die Klassiker der Kirchenmusik in ihren auf den Kirchentonarten aufgebauten herrlichen Schöpfungen verwendeten. Der bereits zitierte Max Springer hat dann seine Ansichten geändert und vertritt im Jahrgange 1910 der „Gregorianischen Rundschau" Nr. 1—3 in einer längeren Abhandlung „Moderner Geist und Kirchenmusik" hinsichtlich Choralbegleitung folgende Forderungen: „Bei der Choralbegleitung sind alle musikalischen Ausdrucksmittel erlaubt und gerechtfertigt, welche zur harmonischen Ausprägung des Melodierhythmus dienen und alle verboten, welche ihn hemmen könnten ... Der diatonische Charakter der Choralmelodie muß auch in der Begleitung gewahrt werden." Über die Anwendung des Chroma: „Dagegen steht uns bei der Anwendung des eigentlichen Chroma ein weites, großes Gebiet offen, das eine Menge Kombinationsmöglichkeiten bietet. Eine dringende Warnung ist hier allerdings vonnöten, die Warnung vor dem Zuviel. Hier liegt die Gefahr nahe, sich ins Bodenlose zu verlieren, doch zieht schon die Fassung des Fundamentalsatzes heilsame Schranken. Einmal darf nur das Chroma verwendet werden, welches seine tonale Färbung beibehält, und dann nur insoweit, als es dem Rhythmus dienlich oder förderlich ist." — Der Schreibende hat im Laufe der Zeit diese Grundsätze Springers unter gewissen Vorbehalten auch zu den seinigen gemacht (er ist also nicht, wie Griesbacher meint, „der auf die starre, wenn auch unverstandene Diatonik eingeschworene Kritiker"). Daß es, bei Annahme der Springerschen Prinzipien, äußerst schwer ist, gewisse Grenzen einzuhalten und sich nicht ins Bodenlose zu verlieren, sagt ja Springer selber. Die Grenzen, welche ich von der Choralbegleitung respektiert sehen will, sind: 1. die charakteristische Eigenart der Choraltonarten muß unter allen Umständen gewahrt bleiben (dieses fällt namentlich für die Schlußbildungen in Betracht); 2. das zur Verwendung kommende Chroma darf weder aufdringlich wirken noch

Digitized by Google

die Harmonien allzu weichlich gestalten. (Der Raum gestattet leider nicht, hier auf die Sache näher einzugehen.) Nun kommt aber Griesbacher mit seinem Op. 160, worin er einleitend sagt: „Ohne Scheu vor der Diësis, frei von dem stets fruchtlos selbst auferlegten Zwange der Diatonik folgt in der Choralbegleitung die Harmonie, nur den rein künstlerischen Zweck im Auge, unentwegt dem inneren Drange der musikalischen Logik." — Sonst pflegt man zu sagen, daß der Meister sich in der Einschränkung zeige. Für die Erziehung gilt als wichtigster Faktor die Selbstbeherrschung, also der „selbst auferlegte Zwang"; heute aber predigt man schon der Jugend das Sichausleben, das Wegwerfen alles „selbst auferlegten Zwanges"; den ganz gleichen Grundsätzen huldigt in der musikalischen Erziehung Griesbacher mit dem oben zitierten Satze. Mit Rücksicht auf die heranwachsende musikalische Generation wie im Interesse der zu fordernden Stileinheit zwischen Choral-Gesang und -Begleitung muß ich diesen Satz Griesbachers verwerfen. Nicht anders kann ich mich verhalten gegenüber einem weiteren Grundsatze im Begleitwort zu Op. 160: „Wer die Resultate eines Systems ... ohne prinzipielle Voreingenommenheit an der vorliegenden Probe prüfen will, wird sich überzeugen können, daß die vielhundertjährige Choralmelodie die Chromatik nicht ausschließt, sondern nur mit ihrer Hilfe eine restlos befriedigende harmonische Interpretation zu finden vermag. Sie fordert in ihrem Ewigkeitswerte die ganze Farbenpracht einer modernen Palette in die Schranken." — Sind das nicht herrliche — Phrasen? Jedem angehenden Musikschüler ist bekannt und alle Choraltheoretiker sagen es, daß die „vielhundertjährige Choralmelodie" die Chromatik ausschließt; Griesbacher aber behauptet das gerade Gegenteil! Ebenso unrichtig ist, daß die Choralmelodie die „ganze Farbenpracht einer modernen Palette in die Schranken" fordere; sofern unter der Farbenpracht der modernen Palette das Chroma gemeint ist, bedarf der aufgestellte Satz einer wesentlichen Korrektur: die Choralmelodie verlangt diese moderne Farbenpracht in keiner Weise; sie erträgt dieselbe höchstens, aber nur bis zu einer ziemlich eng gezogenen Grenze.

Griesbacher zitiert in seinem Aufsatze im C.-V.-Organ eine ganze Reihe von Beispielen aus Ambros' Musikgeschichte; es wird zwar behauptet („Der Kirchenchor" Nr. 7), diese Zitate seien bei Griesbacher durch Druckfehler unkenntlich gemacht, und Griesbacher führe ♯ und ♭ an, die in den Originalen nicht stehen, sondern von Ambros in Parenthese hinzugefügt sind. Auch haben diese Beispiele den einen großen Kapitalfehler, daß sie mit der Hauptfrage, nämlich der Choralbegleitung, nicht das Geringste zu tun haben und deshalb für unsere Sache auch nichts beweisen. P. Mich. Horn sagt darum ganz richtig (Greg. Rundschau, 1912, Nr. 9, S. 126): „Es sind zwei grundverschiedene Sachen, den Choral fragmentarisch zu neuen Tongebilden als Thema, als Melodieteile zu benutzen, und den Choral vor dem Altare als offiziellen liturgischen Gesang mit der Orgel bescheiden und diskret zu stützen, zu tragen."

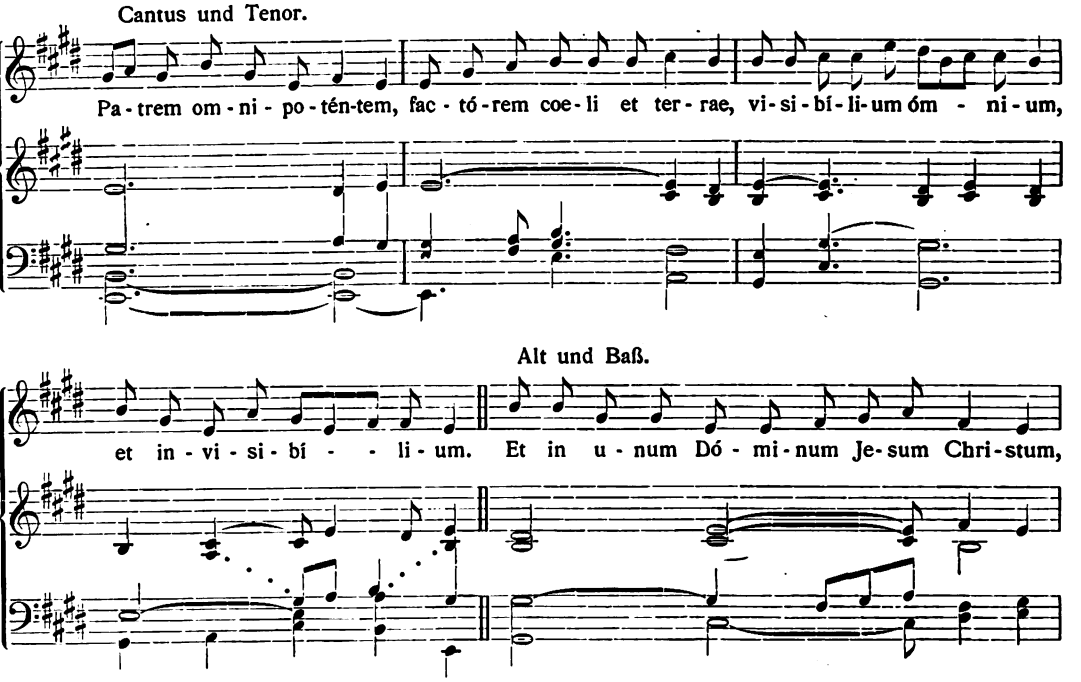
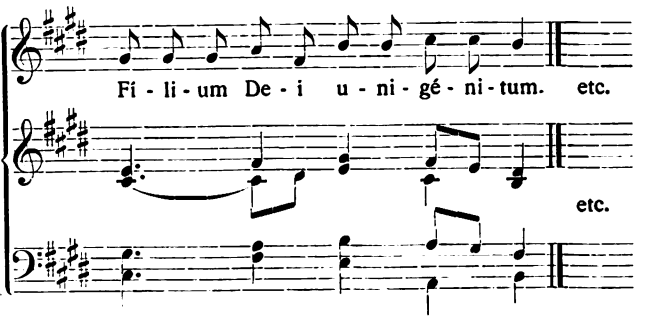
Daß ich, nach Darlegung meiner Grundsätze über Choralbegleitung, aus ehrlicher Überzeugung die Griesbacherschen Choral-*Credo* anläßlich der Besprechung im „Chorwächter" ablehnen mußte, liegt auf der Hand. Eine vorbehaltlose Annahme derselben wäre gleichbedeutend gewesen mit Preisgabe und Verleugnung der eigenen Prinzipien. Es gereicht mir übrigens zur Genugtuung, daß auch andere Kritiker sich in ähnlicher Weise über fragliches Opus 160 aussprechen.

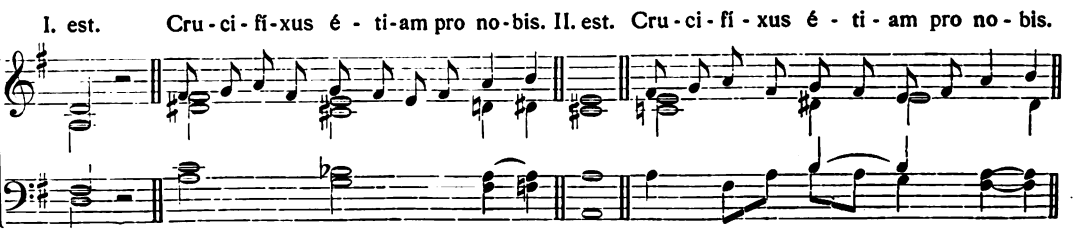
Die Art und Weise, wie Griesbacher sein Op. 160 in dieser Zeitschrift verteidigt und dabei in höchst liebenswürdiger Weise mit dem J. F. des „Chorwächter" umgeht, verlangt noch ein etwas näheres Eingehen auf seinen Artikel (welcher leider aus technischen Gründen im „Chorwächter" selber nicht abgedruckt werden konnte). Auch ich bin der Meinung, „daß einmal die Wahrheit gesagt sein muß". Es wird und muß klar werden, daß „eine freiharmonische — sagen wir meinetwegen chromatische — Choralbegleitung" zwar kein liturgisches Unrecht in sich schließt, aber ein grober Verstoß gegen die für jedes Kunstwerk geforderte Stileinheit ist. Dies ist auch der Fall, trotzdem Griesbacher die Idee, welche seiner Choralbearbeitung zugrunde liegt, als eine „gesunde und künstlerisch unantastbare" hält. Es mag sein, daß das Schmerzenskind (!) Griesbachers von einigen kirchenmusikalischen Modernisten mit ausgesprochener Zustimmung begrüßt wurde; die Zahl der Gegner ist deshalb keine minder große und wird sich diese Gegnerschaft nicht einschüchtern lassen, weiterhin dagegen Stellung zu nehmen; den Vorwurf, als bekämpfe sie fragliches Werk „mit seltener Wut", darf die Opposition ruhigen Blutes ablehnen. Ich bestreite, daß ich Griesbacher im „Chorwächter" der Stümperei bezichtigt habe. Daß übrigens auch andere Kirchenmusiker über die Frage so denken, wie ich, beweist ein Satz, der mir nach der angefeindeten Kritik im „Chorwächter" von kompetenter Seite zugekommen ist: „Eine wahre Erlösung war es für mich, wie Sie über Griesbachers Op. 160 referierten. Griesbacher könnte so Großartiges leisten, statt dessen verlegt er sich auf Extravaganzen." — Die Argumentation mit der Chromatik Wagners und Palestrinas (S. 201) schießt neben das Ziel: wenn wir greg. Choral singen und begleiten, so führen wir eben kein Wagnersches Musikdrama auf; den Choral können wir uns ganz gut ohne Chroma denken, eine Wagnersche Schöpfung dagegen nicht: also jedes Ding an seinem Platze! Für die Belehrungen über die Satzweise Palestrinas danke ich; Griesbacher hätte sich dieselben aber ersparen können, weilen doch Proskes Musica Divina, Palestrinas und Lassos Gesamtausgaben — durchaus nicht als tote Gäste — in der Bibliothek des Schreibenden. (Wie schon bemerkt, hat aber die ganze Kompositionsart Palestrinas und seiner Schule mit dem Thema Choral und Chroma durchaus nichts zu schaffen!) — Wenn Griesbacher sagt, „erst vor

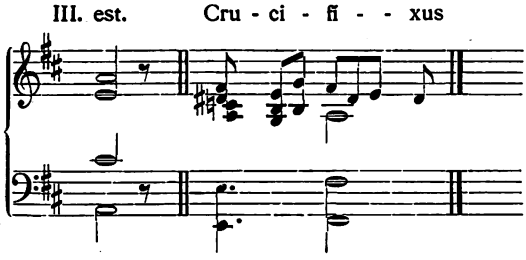
Digitized by Google

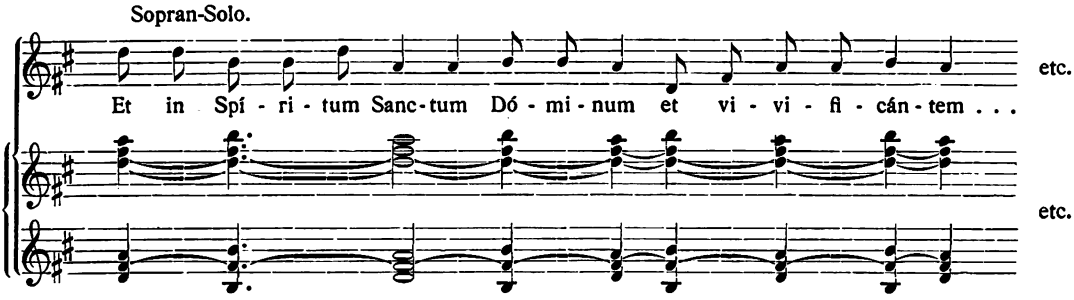
hn Jahren hat man begonnen, die Diatonik im Choral als starres Prinzip zu predigen", so erinnere n nochmals daran, daß vor Edition der vatikanischen Choralbücher eigentlich niemand sich mit der heorie der Choralbegleitung gründlich befaßte! Das „übersichtliche Beweismaterial", welches gegenärtig im Cäcilienvereinsorgan erscheint, ist bereits gewürdigt worden.

Griesbacher taxiert seine Führung des Basses, welcher meistens in Halbtönen weitergleitet, als roßzügig" und von „zwingender Logik" diktiert. Liegt denn das Heil einzig nur bei dieser Baßführung? hält nicht damit die ganze Begleitung etwas Unentschlossenes, Unmännliches? — Der Gefertigte erblickt ch in den Choralbegleitungen, wie sie vor Griesbacher erschienen, nicht das Ideal; er hat sich auch hon recht oft an die Lösung des schwierigen Problems gemacht. Zu welchem Resultate ihn seine rbeiten auf diesem Gebiete brachten, mag folgendes Beispiel aus der Begleitung des III. *Credo* dartun:



Choralkenner und -Liebhaber behaupten, daß diese Begleitungsart, wie keine andere, die Melodie so recht eigentlich dominieren lasse und auch die melodischen wie rhythmischen Akzente derselben ins rechte Licht zu rücken verstehe. Ohne Chroma! — Schon längst liegen die vier *Credo* neben vielen anderen in dieser Weise bearbeitet in meinem Pulte; sie sind nur deshalb noch nicht veröffentlicht worden, weil ich bis zur Stunde die Arbeit als zu wenig „großügig" halte. — Dagegen zwei kleine Beispiele aus Griesbachers Choralbegleitung: 1. Im I., II. und II. *Credo* läßt Griesbacher jeweilen nach einem vollkommenen Abschluß auf *„factus est"* die Orgel beim Worte *Crucifixus* mit einer schneidenden Dissonanz einsetzen:

Digitized by Google



Geschieht dies wohl aus „zwingender Logik"? — 2. In allen vier Bearbeitungen des IV. *Credo* findet sich folgende Stelle:

Ist das nicht eine „großzügige" — Tändelei? Oder will der Autor mit dieser Orgelbegleitung die Flügelbewegungen der den Heiligen Geist symbolisierenden Taube illustrieren? — —

Hochwürden Herr Kanonikus Griesbacher darf es mir nicht verübeln, wenn ich aus den vielen mir nicht zusagenden Stellen diese wenigen herausgreife; er sagt eben, daß meine Kritik im „Chorwächter" eine engherzige, einseitige, von pedantischen Grundsätzen, Purismus, theoretischen Schrullen, schablonenhafter I-IV-V-I-Politik diktierte sei.

Nach Griesbachers Meinung „verdammt" J. F. alle „Kirchenmusikalien chromatischer Art" „in Bausch und Bogen", weil er die „Akzidentien so sehr haßt". Eine Durchsicht meiner Kritiken im „Chorwächter" (auch über viele Griesbachersche Werke) und meiner Referate im C.-V.-Katalog wird Griesbacher überzeugen, daß er mir unrecht tut. Übrigens kam Griesbacher selber bei Besprechung einer vor ein paar Monaten erschienenen Litanei-Komposition im „Lit. Handweiser" zu dem gleichen Resultate wie ich, nämlich, daß diese Litanei wohl von keinem gegenwärtig existierenden Chore gesungen werden könne. Der Hinweis auf die „sehr chromatische Messe", welche in der „freien Schweiz als Mustermesse aufgeführt wurde", ist total unnötig; ich will dem P. Griesbacher auch „verraten", daß ich die Aufführung dieser Messe warm begrüßt habe, eben weil ich die „Akzidentien so sehr hasse".

Der Autor der *„Quatuor modi cantandi Credo"* hat also Recht, wenn er voraussieht, daß „der auf die starre, wenn auch unverstandene Diatonik eingeschworene Kritiker (!) sich kaum bekehren lasse; ich bilde mir ebensowenig ein, mit meinen Ausführungen P. Griesbacher bekehrt zu haben. Man mag also auf der seit dem Tode des vielverdienten sel. Generalpräses Dr. Haberl betretenen Bahn „ohne Scheu", „frei von allem Zwange" weiter schreiten, unsere Kirchenportale recht weit öffnen, damit die musikalische Moderne immer freier auch in der Kirche Fuß fasse, und, indem sie sich des altehrwürdigen Chorals bemächtigt, mit ihren verweichlichenden Harmonien bis zum Altare dringe: man wird den zahlreichen Kirchenmusikern, welche hier nicht Heerfolge leisten, dann aber nicht verargen, wenn sie sich ihrerseits, ebenfalls „ohne Scheu", auch fernerhin „als Engel mit dem Flammenschwerte" für das in den letzten vierzig Jahren Errungene wehren.

Sursee (Schweiz), September 1912 J. Frei, Musikdirektor und Mitglied des Referentenkollegiums

Zur weiteren Diskussion steht noch das Dezemberheft — für welches bereits ein Artikel von H. H. Kanonikus Griesbacher vorliegt — zur Verfügung und dann wird mit Schluß des 45. Jahrgangs die Redaktion auch die Debatte schließen, nachdem beide Teile ihren Standpunkt hinreichend vertreten haben.

Die Redaktion

Digitized by Google

Aus der Praxis

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion Zuschriften, Äußerungen, offene Aussprachen, Entgegnungen usw. aus dem Leserkreis über das gesamte Gebiet der Kirchenmusik, soweit dieselben von allgemeinem Interesse sind und sich in den richtigen Grenzen bewegen. Die Verantwortung hiefür tragen die Einsender.

Über die „gemischten" Kirchenchöre [1])

Von H. D. Leray. Übersetzt von L. Bonvin S. J.

Seit der Veröffentlichung des *Motu proprio* Pius' X. über die Kirchenmusik hat die Frage der gemischten Kirchenchöre in der Alten und Neuen Welt viel Tinte fließen lassen.

Im folgenden teilen wir mit, was sich aus den offiziellen Dokumenten und den Kontraversen über die Berechtigung dieser Chorbesetzung ergeben dürfte.

Bemerken wir vor allem, daß es sich nicht um die Gesamtheit der Gläubigen handelt, sondern um eine aus Männern und Frauen bestehende ausgewählte und abgesonderte Gruppe, die in der Kirche beim liturgischen und außerliturgischen Gottesdienst zu singen hat.

Die Gesamtheit der Gläubigen ist eingeladen und ermuntert, die Teile der Messe oder des Offiziums zu singen, welche für sie besonders passen, wie z. B. das *Ordinarium Missae* und die Psalmen der Vespern.

Jetzt schon sei bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, daß die Mischung der Männer- und Frauenstimmen bei diesem Gemeindegesang durchaus erlaubt ist, und daß sich diesbezüglich zahlreiche Spuren in den verschiedenen Jahrhunderten der Überlieferung vorfinden. Die Mischung der Personen, Männer und Frauen, ist ebenfalls, wenn nicht notwendig und empfohlen, so doch vollständig erlaubt. Ist auch der Gebrauch, die eine Seite des Kirchenschiffes den Männern, die andere den Frauen vorzubehalten, ganz löblich, so ist doch die Gewohnheit, dieselben ohne Unterschied die Plätze auf beiden Seiten einnehmen zu lassen oft durch die Umstände bedingt und jedenfalls durch den allgemeinen Brauch zu Recht bestehend.

Halten wir also zunächst fest, daß an und für sich in der Kirche liturgische Gesänge durch vereinigte Männer- und Frauenstimmen bei vermischter Aufstellung der Vortragenden beiderlei Geschlechts ausgeführt werden dürfen.

Es handelt sich jedoch, wie wir gesagt haben, bei den gemischten Kirchenchören um eine Gruppe, deren ausgewählte Bestandteile sich vereinigen, um in der Kirche Gesänge vorzutragen, welche die gesamten Gläubigen nicht vortragen können oder, wenigstens für gewöhnlich, nicht vorzutragen haben.

Sehen wir vorerst von der „Mischung" der Stimmen oder Personen ab.

Dürfen Frauen diese an und für sich für die liturgischen Sänger bestimmten Stücke singen? Mit anderen Worten, gibt es eine kanonische Unverträglichkeit zwischen der Frauenstimme und der Ausführung dieser Gesänge?

Wir antworten: Nein.

Es dürfen ja die Klosterfrauen alle Gesänge des Graduale und des Antiphonars singen.

Die Frauen können allerdings nicht das kirchliche Amt des Kantors bekleiden; hängt aber auch das Singen gewisser liturgischer Melodien mit diesem Amt zusammen, so ist dies doch nicht in wesentlicher oder ausschließlicher Weise der Fall.

Das wesentliche Unterscheidungsmerkmal des liturgischen Sängers in der Kirche ist der eigene Platz, der ihm nahe dem Altare vorbehalten ist, und das Tragen des geistlichen Gewandes.

---

[1]) Anmerkung des Übersetzers. Obiger Aufsatz ist der Zeitschrift Dom Pothiers entnommen, oder genauer der *„Revue du chant grégorien"* (XX. Nr. 1), die von Dom Pothiers Sekretär (Dom Lucien David O. S. B.) in Rom redigiert wird und in jeder Nummer einen Artikel Dom Pothiers enthält. Dürfte schon dieser äußere Umstand dem Aufsatz Gewicht und Ansehen verleihen, so verdient er letzteres auch inhaltlich wegen der klaren, wenn auch etwas umständlichen Behandlung der Frage und der guten Zusammenfassung des Ergebnisses der über diesen Gegenstand verschiedentlich geführten Diskussionen. Es ist nicht die Absicht des Übersetzers, eigene Bemerkungen, die sich bei dieser oder jener Stelle des Aufsatzes etwa einstellen könnten, der Arbeit beizufügen (vgl. auch *Musica sacra* 1911, S. 16. Anm. der Red.).

Digitized by Google

So kann denn eine Frau nicht einen Platz im Sanktuarium einnehmen, einem Raum, der ordnungsgemäß den *Cantores ecclesiastici* vorbehalten ist; noch auch in den vergitterten *cantorie*, welche in gewissen Ländern mehr oder minder dem eben genannten Chorstandort gleichgestellt wird.

Damit Frauen in der Kirche liturgische Gesangstücke, selbst solche, die ordnungsgemäß für die Kantoren bestimmt sind, ausführen dürfen, genügt es also vorderhand, daß sie nicht den kirchlicherseits den genannten Sängern vorbehaltenen Platz einnehmen und daß sie nicht geistliches Gewand tragen.

Wollen wir nun an den Knoten der Frage herantreten.

Wir sahen, daß Frauen in der Kirche singen dürfen, daß sie dies mit Männern vermischt tun dürfen, wenn sie einen Teil der Gemeinde bilden; daß sie, allgemein gesprochen, im Prinzip selbst die für die Kirchenkantoren bestimmten Gesänge vortragen dürfen.

Dürfen sie nun mit Männern vermischt singen, wenn sie so eine von der Menge der Gläubigen unterschiedene Gruppe bilden, um entweder einen Teil der für die Gläubigen bestimmten Gesänge oder die den *Cantores* gewöhnlich vorbehaltenen Melodien auszuführen?

Man muß hier die Mischung der Stimmen und die Mischung der Personen voneinander unterscheiden.

Wir haben gar keinen Grund anzunehmen, daß die für die Gemeinde geltende Gutheißung und Empfehlung der Mischung der Stimmen nicht auch für eine aus dieser Gemeinde herausgehobene und den Kirchenchor bildende Gruppe gelten sollte.

Anders verhält es sich bezüglich der Mischung der Personen. In der Tat ist es wohl begreiflich, daß die Mischung von Personen verschiedenen Geschlechts, mag sie bei der ganzen Menge der Gläubigen ohne Nachteile sein, solche Nachteile wohl haben kann, wenn es sich um eine von der Menge getrennte Gruppe handelt, deren Glieder zur Erleichterung der Leitung und einer einheitlichen Chorwirkung nahe beieinanderstehen müssen. Es kann das eine Quelle möglicher Mißbräuche werden und Stoff zu übler Nachrede bieten.[1])

So hat denn auch die Ritenkongregation, ohne am Prinzip der an und für sich berechtigten Mischung männlicher und weiblicher Stimmen eine Änderung zu machen, durch ihre speziell die „gemischten" Kirchenchöre betreffende Erklärung vom 18. Dezember 1908 in Erinnerung gebracht, daß „die Männer von den Frauen oder Mädchen ganz getrennt sein sollen".

Dieser Bedingung müssen natürlich die oben von uns erwähnten beigesellt werden. Erinnern wir im besondern daran, daß das weibliche Element des Kirchenchores — und infolgedessen im allgemeinen der ganze Kirchenchor — nicht den Platz einnehmen soll, der allein den *Cantores ecclesiastici* gebührt.

Was ist nun unter „ganz getrennt" zu verstehen? Bis zum etwaigen Erscheinen bestimmter offizieller Verfügungen ist es Sache des gesunden Menschenverstandes hierauf die Antwort zu geben. Wir glauben, daß die Trennung wirklich vorhanden ist, wenn sie in einem genügenden materiellen Hindernis besteht, wie es ein zwischen den beiden Teilen des „gemischten" Chores gestelltes Harmonium ist, oder auch wenn die Männer und Frauen durch einen entsprechenden Zwischenraum voneinander geschieden sind, usw.

Bei Beobachtung dieser Regeln sind geschlechtlich gemischte Kirchenchöre im Prinzip erlaubt oder zum wenigsten nicht verboten.

---

[1]) Eine wichtige Bemerkung: Die Nachteile der Mischung der beiden Chorelemente können sich leichter gelegentlich der Proben einstellen als bei den Aufführungen in der Kirche; man treffe daher bei diesen Zusammenkünften Vorsichtsmaßregeln, welche selbst der Möglichkeit von Nachteilen vorbeugen, auf die hier näher einzugehen nicht nötig ist. Es ist im besonderen gut jedem der beiden Bestandteile des gemischten Chores gesondert einzuüben, und die gemeinsamen Proben auf die streng notwendige Zahl zu beschränken.

Digitized by Google

Der 39. Kursus der Kirchenmusikschule Regensburg

Die Regensburger Kirchenmusikschule hat am 15. Oktober 1912 ihr Wintersemester und damit den 39. Kursus begonnen. Es mag vielleicht den Freunden der Anstalt und besonders den ehemaligen Schülern angenehm sein, Näheres über den Bestand der Schule seit ihrer Neuorganisation im Jahre 1909 zu erfahren.

Aus den bescheidensten Anfängen — am 1. November 1874 eröffnete der † Direktor Prälat Dr. F. X. Haberl den ersten Kursus mit nur drei Schülern — wuchs bekanntlich die Schule heraus und entwickelte sich unter der Leitung ihres Gründers und der selbstlosen Tätigkeit ausgezeichneter Lehrer bis zu jener Höhe, die ihr den Ruf internationaler Bedeutung eintrug und Schüler aus aller Herren Länder herbeizog. So verliefen die kommenden Jahre in steter Aufwärtsbewegung, bis gegen das Ende der neunziger Jahre ihr Gründer und Direktor, die Last des Alters bereits fühlend, an die Sicherstellung der Schule dachte. Und so wurde denn am Cäcilientage des Jahres 1909 mit Genehmigung Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten unter dem Protektorate des Bischofs von Regensburg, Sr. Exzellenz Dr. Antonius von Henle, Reichsrat der Krone Bayerns und unter der Verwaltung eines Kuratoriums die Schule als öffentliche Stiftung und kirchliche Anstalt errichtet. Diesen Freudentag konnte Dr. Haberl noch erleben; am nächsten Cäcilientage ruhte er bereits unter der Erde.

Da die Prinzipien der Schule stets diejenigen waren und sein werden, die im *Motu proprio* Pius' X. vom 22. November 1903 niedergelegt sind, da ferner der Vorzug der Anstalt, Hochschule und Pflegestätte des Palestrina-Stils zu sein, der innigen Verbindung mit dem Regensburger Domchor zu danken ist, so galt die Sorge und Aufgabe der Zukunft in erster Linie dem äußeren Ausbau der Schule, ohne daß zweckentsprechende innere Verbesserungen aus dem Auge verloren werden durften.

Vor allem wurde einmal die Dauer der bisherigen Kurse (Januar bis Juli) verlängert und auf zwei Semester festgesetzt. Die Orgeln erhielten elektrischen Stromantrieb und die Übungszeiten wurden vermehrt. Auch die Gelegenheiten zur Ausübung der kirchenmusikalischen Praxis in der anliegenden Cäcilienkirche — die der † Direktor seinem ausgesprochenen Willen gemäß in erster Linie für seine Kirchenmusikschule und dann für die seelsorgerlichen Bedürfnisse des Ostenviertels unter großen Zuwendungen von Mitgliedern des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins und ehemaligen Kirchenmusikschülern von 1899—1902 erbaut hatte — steigerten sich, so daß in der zweiten Hälfte des Sommersemesters (außer den Gottesdiensten im Dom) fast täglich ein Amt stattfand.

Wer die mühsamen Anfänge der Kirchenmusikschule genauer kennt, wie sie ohne kirchliche und staatliche Beihilfe von dem Gründer unter den größten finanziellen Opfern allmählich ausgebaut wurde — sie war viele Lustra die erste und einzige kirchenmusikalische Hochschule —, der begreift, daß der Stifter mehr auf die innere Qualität der Schule als auf den äußeren Glanz der Gebäulichkeiten sehen mußte. Doch auch hierin sollte der Schule kräftige Hilfe kommen, seitdem sie nicht mehr Privatanstalt, sondern öffentliche, bischöfliche Anstalt geworden war. Hatte schon seither der Lehrbetrieb durch Berufung erster und angesehener Lehrkräfte gewonnen, so galt es, zunächst größere Räume zu schaffen, und da war es der hohe Protektor der Schule, Se. Exzellenz der H. H. Bischof Antonius, der mit weitausschauendem Blick bestimmend und fördernd eingriff.

Im Jahre 1907 hatte Dr. Haberl im Garten einen großen Bibliotheksaal bauen lassen, der auf 25000 Mark zu stehen kam; seine Absicht war, die kostbare Proskesche Musikbibliothek und seine eigene Bibliothek dort unterzubringen. Die Verlegung der Proskeschen Bibliothek kam aber nicht zustande, und so blieb der schöne Raum teil-

Digitized by Google

weise verwaist. Was lag nun näher, als in diesen stattlichen Bau den Hörsaal zu verlegen, zumal moderne Dampfheizung und elektrische Beleuchtung bereits vorhanden waren? Die Bibliothek nahm der Saal neben der Schülerbibliothek auf, und brachte so die beiden Bibliotheken praktisch nebeneinander; die in dem Übungssaal befindliche Orgel wurde abgeschlagen und in dem Bibliothekarzimmer neben der ehemaligen großen Bibliothek aufgestellt. Noch fehlte neben der großen Kirchen- und den bescheideneren Übungsorgeln eine moderne Anstaltsorgel. Einem Kuratoriumsbeschluß, ein Werk von der einheimischen Regensburger Firma Binder & Sohn erbauen und im neuen Hörsaal aufstellen zu lassen, um auch die Sing- und Chorproben dort abhalten und so in dem geräumigen Saale alles praktisch vereinigen zu können, gab Se. Exzellenz abermals gerne die Zustimmung. Innerhalb gar kurzer Zeit war die Orgel erbaut, und am Kirchweihsonntag erfolgte ihre Prüfung und Übernahme. Das Gutachten des Herrn Domorganisten Renner, Lehrer für Orgel an der Kirchenmusikschule, lautet folgendermaßen:

Die mit Berücksichtigung der Raumverhältnisse und des Zweckes entworfene Disposition zählt auf zwei Manualen (Umfang $C-\overline{\overline{g}}$) und einem Pedal (Umfang $C-\overline{f}$) 13 klingende Stimmen nebst allen modernen Koppelungen, von denen hier nur Super- und Suboktavkoppel speziell erwähnt seien. Eine besonders praktische Einrichtung besteht ferner darin, daß die Manualstimmen nicht fest auf die beiden Manuale verteilt sind, sondern sämtliche Manualstimmen auf jedem derselben nach Belieben gespielt werden können, was gerade bei solchen Orgeln hinsichtlich der Registrierung von großem Vorteil ist.

Die Intonation der einzelnen Register — bekanntlich der Prüfstein für das Können eines Orgelbaumeisters — erfreut durch überaus sorgfältige, charakteristische und in allen Lagen gut ausgeglichene Ausführung, so daß jedes Register den ihm gebührenden Klangcharakter besitzt. Auch in bezug auf Spielart wie auf Stimmung und präzise Ansprache entspricht das Werk durchweg den heutigen strengen Anforderungen. Steht daher dem Organisten schon in den verschiedenen Stimmen und deren Mischung eine reiche Auswahl von Klangfarben zur Verfügung, so muß bei Benützung der ganz durchgeführten Super- und der Suboktavkoppel der Reichtum an Kombinationsmöglichkeiten von immer wieder neuartigem Klangreize ein kaum zu erschöpfender genannt werden.

Da überdies das ganze Werk in einen Schwellkasten, an dessen Vorderseite Jalousien angebracht sind, eingebaut ist, wird die Ausdrucksfähigkeit der Orgel durch das hiedurch ermöglichte intensive *Crescendo* und *Decrescendo* jedes einzelnen Tones noch ganz bedeutend erhöht.

Die Vereinigung sämtlicher Stimmen zum sog. vollen Werk wirkt majestätisch und erhebend und überrascht in Anbetracht der Registerzahl durch Kraft und Glanz, ohne die Grenzen des Klangschönen dabei zu überschreiten.

Was die innere Einrichtung der Orgel betrifft, so wurde sie nach dem längst bewährten System „Röhrenpneumatik und Kegelladen" konstruiert und zeigen sämtliche Teile, insbesondere der nach den Vorschlägen des internationalen Regulativs für Orgelbau elegant und übersichtlich eingerichtete Spieltisch und das gesamte Pfeifenwerk solide und gewissenhafte Arbeit unter Verwendung nur besten Materials. Es funktioniert deshalb auch alles sehr exakt und ohne jedes Geräusch.

Das Gebläse wird durch einen elektrischen Ventilator in Tätigkeit gesetzt, der ruhig und sicher arbeitet und reichlichen Wind liefert.

Nachdem das schöne Werk, um schließlich noch die übrigen Spielhilfen zu nennen, auch eine freie Kombination, einen *Crescendo*-Tritt mit Zeiger, automatisches Pianopedal und pneumatische Druckknöpfe für die verschiedenen Stärkegrade enthält, darf als Endresultat ausgesprochen werden, daß diese neue Orgel dem hohen Stande der modernen Orgelbautechnik in jeder Beziehung voll und ganz entspricht. Der Hörsaal der Kirchenmusikschule aber hat mit diesem hervorragenden Orgelwerke, das die hohe Leistungsfähigkeit der Firma Binder & Sohn aufs neue beweist, nicht nur ein mit den wichtigsten Errungenschaften der Neuzeit ausgestattetes Instrument, sondern auch eine preiswerte und dauernde Zierde erhalten.

So bietet denn der neue Hörsaal — der zugleich auch als Konzertsaal verwendet werden kann — nunmehr eine Behaglichkeit, die Lehrer und Schüler erfreut und die wir den Herren Eleven auch der früheren Kurse gerne gewünscht hätten. Vielleicht führt aber wie bisher, so auch in Zukunft den einen oder andern ehemaligen Schüler die Urlaubsreise in den Ferien nach Regensburg, dann wird jeder herzlichst willkommen sein und er auch sein Bild aus jungen Jahren im nunmehrigen Rekreations- und Musiksaal — zu dem der frühere Hörsaal umgewandelt wurde — wiederfinden.

30 Eleven — die höchste Frequenzzahl seit dem Bestehen der Schule — bezogen am Dienstag, den 16. Oktober, zum erstenmal die neuen Räume. Die Herren — Priester und Laien — verteilen sich auf folgende Diözesen: Breslau, Brixen, Budapest (Estergom), Chur (Schweiz), Gnesen-Posen, Köln, Metz, Olinda (Brasilien), Passau, St. Petersburg (Mohileff), Regensburg, Rom, Speier, Wtoctawek (Rußland).

Digitized by Google

Das Lehrprogramm findet sich in *Musica sacra* 1911 (Nr. 6, S. 105ff.) abgedruckt; das Lehrerkollegium setzt sich aus den ebendaselbst aufgeführten Dozenten zusammen. Eine Änderung ergab sich beim Orgelunterricht insoferne, als wegen größerer Schülerzahl Herrn Domorganisten Renner Herr Stadtpfarrorganist und Kapellmeister Höfer beigegeben wurde. Choralbegleitung lehrt wie bisher Herr Domorganist Renner.

Mit Freude und Dank darf zum Schluß noch gemeldet werden, daß das Königliche Bayer. Staatsministerium des Innern für Kultus und Unterricht auf Vorschlag der beiden hohen Kammern, des Landtags und der Reichsräte, für die Zukunft alljährlich einen Zuschuß von 5000 Mark für die Schule in das Budget aufnahm, nachdem der Kultusminister in der Kammerverhandlung vom 27. Juli 1912 die internationale Bedeutung der Schule mit warmen Worten anerkannt hatte. Damit hat die Kgl. Bayer. Staatsregierung wieder aufs neue bewiesen, daß sie in ihrer Sorge für Kunst und Wissenschaft hinter keinem Lande zurückbleibt. Und so möge denn unter Gottes Segen und unter der Fürbitte der heiligen Cäcilia, getragen von dem Wohlwollen ihres hohen Protektors und der bischöflichen Behörden, die Schule glücklich weiterarbeiten zum Besten der *Musica sacra!* K. W.

Musikalische Rundschau

Die **Acta Apostolicae sedis** bringen in ihren neuesten Heften (1912, Nr. 15 und 17) zwei Mitteilungen, welche für die Kirchenmusiker von Interesse sind. Die eine ist eine Entscheidung der Ritenkongregation, die andere ein Schreiben Pius' X. an den Erzbischof von Bourges in Frankreich, L. E. **Dubois**; wir lassen beide nach der Übersetzung des Cäcilienvereinsorgans (1912, Heft 10) folgen:

Ehrwürdiger Bruder!

Ihr Brief vom 21. Juni d. J., wie auch diejenigen, die Wir von einer großen Anzahl frommer und ausgezeichneter französischer Katholiken bekamen, hat Uns zu Unserer großen Befriedigung gezeigt, daß man sich seit der Promulgation Unseres *Motu proprio* vom 22. November 1903 über die Kirchenmusik in verschiedenen Diözesen Frankreichs mit sehr großem Eifer einer Aussprache des Lateinischen befleißt, die sich mehr und mehr der in Rom üblichen nähert, und daß man demgemäß die Ausführung des gregorianischen Gesanges, der durch Uns auf seine alte traditionelle Form zurückgeführt ist, nach den besten Regeln der Kunst vollkommener zu gestalten sucht.

Als Sie den Bischofssitz zu Verdun inne hatten, hatten Sie selbst diesen Weg beschritten, und Sie hatten, um hier Erfolge zu erzielen, nützliche und wichtige Verfügungen getroffen. Anderseits erfahren Wir zu Unserer lebhaften Freude, daß diese Reform sich bereits vielerorts ausgedehnt hat, und daß sie in zahlreichen Kathedralen, Seminarien, Kollegien, ja selbst in einfachen Landkirchen mit Erfolg eingeführt worden ist.

Die Frage der Aussprache des Lateinischen ist tatsächlich aufs engste verknüpft mit der Restaurierung des gregorianischen Gesanges, dem ständigen Gegenstand Unserer Gedanken und Unserer Empfehlungen seit Beginn Unseres Pontifikates.

Der Akzent und die Aussprache des Lateinischen hatten einen großen Einfluß auf die melodische und rhythmische Bildung der gregorianischen Phrase; folglich ist es von Wichtigkeit, daß diese Melodien in der Ausführung so wiedergegeben werden, wie sie ursprünglich künstlerisch empfunden wurden. Endlich wird die Verbreitung der lateinischen Aussprache noch den weiteren Vorteil haben, wie Sie sehr gut bemerkten, das Werk der liturgischen Einheit in Frankreich mehr und mehr zu festigen, einer Einheit, die vollständig wird durch die glückliche Rückkehr zur römischen Liturgie und zum gregorianischen Gesang.

Darum wünschen Wir, daß die Bewegung der Rückkehr zur römischen Aussprache des Lateinischen sich mit demselben Eifer und denselben trostreichen Erfolgen fortsetze, die bisher ihren fortschreitenden Weg bezeichnet haben; und aus den oben angeführten Gründen hoffen Wir, daß unter Ihrer Leitung und unter der der anderen Mitglieder des Episkopates diese Reform sich erfolgreich in allen Diözesen Frankreichs ausbreiten könne.

Als Unterpfand der himmlischen Gnade gewähren wir Ihnen, ehrwürdiger Bruder, und Ihren Diözesanen und allen, die sich mit ähnlichen Bitten wie Sie an Uns gewandt haben, von ganzem Herzen den Apostolischen Segen.

Vatikan, 10. Juli 1912

Papst Pius X.

Digitized by Google

Dekret über die Modulation der einsilbigen oder hebräischen Wörter in den Lektionen, den Versikeln und den Psalmen

Einige Lehrer des gregorianischen Gesanges haben der Ritenkongregation den folgenden Zweifel zur entsprechenden Lösung vorgelegt:

Kann beim Gesange der Lektionen und der Versikeln, zumal jedoch in den Mittelkadenzen der Psalmen beim Sternchen, wenn ein einsilbiger Ausdruck oder ein hebräisches Wort vorkommt, die Klausel verändert werden oder kann die Melodie mit der gewöhnlichen Modulation vorgetragen werden?

Mit Gutheißung unseres Heiligen Vaters des Papstes Pius X. stellte die heilige Kongregation als Antwort fest:

Ja für beide Teile (der Anfrage).

Am 8. Juli 1912

L. ✣ S. Fr. S. Card. Martinelli, S. R. C. Praefectus

✣ Petrus La Fontaine, Episc. Charystien., Secretarius

In **Barcelona** findet vom 21. bis 25. November 1912 der dritte Nationalkongreß für Kirchenmusik statt, zu welchen das Komitee an alle deutschen Kirchenmusiker die herzlichste Einladung ergehen läßt. Das offizielle Programm, das eben versandt wird, lautet folgendermaßen:

Día 21. 11 h: Solemne Sesión de apertura: *Veni Creator* gregoriano por la *Schola Cantorum* del Seminario Conciliar de Barcelona. *Discurso.* Constitución de Secciones. *Tu es Petrus,* a 6 voces, de T. L. de Victoria. $3^1/_2$ h: Primera sesión privada. $5^1/_2$ h: Conferencia con audiciones sobre *Música Litúrgica Moderna* por el Rdo. P. Nemesio Otaño, S. J.

Día 22. Fiesta de Santa Cecilia. 9 h: Misa polifónica *O quam gloriosum est Regnum,* de T. L. de Victoria. El sermón estará a cargo del Rdo. P. Nemesio Otaño, S. J. 11 h: Segunda sesión privada. $3^1/_2$ h: Tercera sesión privada. $5^1/_2$ h: Conferencia con audiciones sobre *Canto Gregoriano* por el Rdo. P. Gregorio M. Suñol, O. S. B., monje de Montserrat. $9^1/_2$ h: Concierto por el „Orfeó Catalá" en el „Palau de la Música Catalana", dedicado a los Sres. Congresistas.

Día 23. 9 h: Cuarta sesión privada. $11^1/_2$ h: Excursión al Tibidabo. 5 h: Conferencia con audiciones sobre *Música Orgánica* por don Vicente M. de Gibert. $6^1/_2$ h: Conferencia con audiciones sobre *Música Popular Religiosa* por el Mtro. D. Luís Millet.

Día 24. 10 h: *Tercia* solemne por la *Schola Cantorum* del Seminario. $10^1/_2$ h: *Misa* de Pontifical en la propia Basílica. La *Misa Gregoriana* „Fons bonitatis" será interpretada por una masa coral de más de mil voces. 4 h: Conferencia sobre *Música Polifónica* por el Mtro. don Felipe Pedrell. $5^1/_2$ h: Solemne sesión de clausura: Lectura de *Conclusiones. Discurso* por un Rdmo. Prelado. *Credo* de la *Misa del Papa Marcelo,* de Palestrina.

Día 25. Excursión a Montserrat. *Salve* de T. L. de Victoria a la llegada de los Congresistas. *Vísperas solemnes* en canto gregoriano, por la tarde.

Der Erste Internationale Musikpädagogische Kongreß wird 1913 unmittelbar nach den Osterfeiertagen in **Berlin** abgehalten. Die Arbeiten des Kongresses werden sich in folgende Abteilungen gliedern: I. Allgemeine Erziehungs- und Bildungsfragen. II. Soziale und Standesfragen. III. Beratung über Reorganisation der Musikbildungsanstalten. IV. Neue Forschungen und Ergebnisse auf dem wissenschaftlichen und praktischen Gebiete des Kunstgesanges. V. Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges in den höheren und den Volksschulen. Der Musikunterricht auf den Präparandenanstalten und den Lehrerseminarien. VI. Spezialfragen aus dem Gebiete der Technik und der Methodik des Klaviers und der Streichinstrumente. Anfragen bezüglich Anmeldungen von Vorträgen sind möglichst bald, spätestens bis zum 1. November, an die Geschäftsstelle des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes, Berlin W. 62 Lutherstraße 5, zu richten.

Im Anschluß an die Vorträge des Kongresses für Hochschulpädagogik in **Leipzig** hielt Herr Professor Dr. Martin Seydel einen instruktiven Vortrag über Stimm- und Sprechkunde in den Räumen der Universität zu Leipzig am 19. Oktober. Bei dieser Gelegenheit nahmen wir mit Freuden wahr, in welch mannigfacher, höchst wertvoller, anregender Weise die Herren Studenten (in erster Linie Theologen und Philologen) genannter Universität in stimmlicher und sprachtechnischer Beziehung gefördert werden. Deklamationen (Solo- und Chorleistungen) und Liedvorträge von seiten der akademischen Schüler brachten glänzende Beweise der Güte und physiologischen Richtigkeit der dort herrschenden Unterrichtsweise. Leider hat man noch nicht vernommen, daß eine katholische theologische Fakultät sich in gleicher Weise um die phonetische Schulung ihrer Studierenden kümmere. *Videant consules!*

In **Coburg,** dem Gründungsorte des 180000 Mann zählenden deutschen Sängerbundes, fand eine Gedenkfeier statt zur Erinnerung an die am 21. September 1862 erfolgte Gründung des Deutschen Sängerbundes.

Zu Ehren Friedrich Silchers, des „Klassikers des Volksliedes", ist in seinem Sterbeorte **Schnait** im Schwabenland (Württemberg) ein Museum eröffnet worden. Besonderen Eindruck soll es gemacht haben, als auf dem von Silcher in den letzten dreißig Jahren benutzten Hammerklaviere des Meisters Weisen sanft erklangen, während die jetzt achtzigjährige Tochter des Liedersängers mit verklärten Mienen mit am Instrumente saß und den erinnerungsvollen Tönen lauschte. — Nach unserer Meinung hat man die große

Digitized by Google

Liedergabe des schwäbischen Meisters bis jetzt viel zu niedrig eingeschätzt. Silcher steht als Liedersänger weit über seinen Zeitgenossen und heute wüßten wir keinen, der ihm das Wasser reichen könnte.

Ein neues Oratorium in Sicht: **Gabriel Pierné**, der Komponist des Kinderkreuzzuges, hat ein neues Werk vollendet: Franz von Assisi, erstmalig am 24. März dieses Jahres in Paris aufgeführt mit großem Erfolge, am 31. März mußte es wiederholt werden. In deutscher Sprache gelangt es in Augsburg am 1. November unter Leitung von Professor Wilhelm Weber zur Aufführung. Ein Vergleich mit dem gleichnamigen Werke von Edgar Tinel dürfte interessant sein.

Max Reger hat ein neues Werk herausgegeben: „An die Hoffnung", für Altsolo und Orchester. Er hat es der Altistin Anna Erler-Schnaudt in München gewidmet. Es gefällt uns, daß er diese Rolle einer bestimmten Sängerin zurechtgeschrieben hat; dadurch wird die bekannte Tatsache neu bewiesen, daß reproduzierende Künstler und künstlerisch geleitete Chöre befruchtend auf den Geist der produzierenden Meister einwirken. Darum beklagen wir den Mangel großer leistungsfähiger Chöre an so manchen groß gebauten, akustisch dankbaren, katholischen Gotteshäusern.

Ob nicht eine Warnung vor allzureger Musikliebe und deren Betätigung am Platze ist, wenn wir in den Leipziger „Neuesten Nachrichten" lesen, daß sich der Magistrat von **Stettin** beschwert hat, daß das Leipziger Soloquartett in der Jakobikirche zu Stettin gesungen habe („Meistersinger deutsch-evangelischer Kirchenmusik vom 16.—19. Jahrhundert") ohne daß diese „Lustbarkeit" nach § 4 der Lustbarkeitssteuer vorschriftsmäßig angemeldet worden sei. Vielleicht werden auch noch Singproben polizeilich in Steuer genommen. L.

Von den Absolventen des 38. Kursus 1912 der Kirchenmusikschule **Regensburg** erhielten außer den auf ihre bisherigen Posten wieder zurückberufenen Eleven folgende Herren in letzterer Zeit Anstellung:

Spallek Karl, Chordirektor in Pleß (Oberschlesien); Rammel Joseph, Gymnasialmusiklehrer in Karlsruhe; Hopfauf, Organist in Karlsruhe (Südrußland); Theisen Friedrich, Organist in Essen-Ruhr; Langer Joseph, Organist in Saaz (Böhmen); Bartsch Arthur, Lehrer an der Kirchenmusikschule in Paderborn.

Aus der Redaktionsstube

H. J. Sch., Domorganist, N. (Rheinland). Sie stellen nachfolgende drei Fragen, die sich in der Praxis ergaben und wünschen zu wissen, ob Sie dieselben richtig beantwortet haben: 1. Muß das *Benedictus* nach der Wandlung gesungen werden oder kann es auch vorher gesungen werden? — Kann vorher oder nachher gesungen werden. 2. Darf zu diesem *Benedictus*, wenn mit Orgelbegleitung gesungen wird, kein Vorspiel gemacht werden? — Ja, weil zu jedem harmonisch begleiteten Stück auch ein Vorspiel gehört. 3. Kann aus dem Kyriale jede Messe zu jedem Feste beliebig gebraucht werden oder muß an Muttergottesfesten auch die Messe *de Beata* genommen werden? — Es muß stets die zugehörige Messe genommen werden. — Die gegebene Beantwortung trifft nicht in jedem Falle das Richtige, wie Sie aus Nachfolgendem ersehen wollen: ad 1. Das *Benedictus* in polyphonen Messen ist immer nach der Wandlung zu singen (S. R. C. 19. Dezember 1909); das *Benedictus* in Choralmessen kann an das *Sanctus* angeschlossen werden. ad 2. Ein kurzes Vorspiel zu dem *Benedictus* ist nicht verboten. ad 3. Die Rubrik des *Graduale Romanum* (vor den Cantus ad lib.): *„Qualislibet cantus huius Ordinarii superius in una Missa positus adhiberi potest etiam in alia, feriis tamen exceptis"* läßt den weitesten Spielraum — die *feriae* ausgenommen. — Bezüglich des im Oktoberheft der *Musica sacra* S. 227 veröffentlichten „Kurzer Führer durch die Orgel-Literatur" sind an die Redaktion verschiedene Wünsche eingelaufen. Dieselben sind an die unrichtige Adresse gelangt, da der „Führer" vollständig geistiges Eigentum des Verfassers ist, der nach seinen eigenen Gesichtspunkten ganz unabhängig von der Redaktion die Auswahl der betreffenden Werke für das kurze Verzeichnis getroffen hat. Übrigens wurden die Wünsche dem Herrn Verfasser zur event. Berücksichtigung übermittelt. — Wegen Raummangels mußte eine Reihe von „Besprechungen", die bereits seit längerer Zeit gedruckt vorliegen, für die nächste Nummer zurückgestellt werden. Die Redaktion

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage an: Der elfte Bogen zum VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik":

Dr. Otto Drinkwelder, Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

MUSICA SACRA

Monatschrift zur Förderung der katholischen Kirchenmusik

45. Jahrg. ∴ **1912** ∴

Begründet von Dr. F. X. Witt, herausgegeben von
Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg

12. Heft
Dezember

Der Introitus des ersten Adventsonntages

Von D. Lucien David O. S. B.-Rom[1])

Der Text der Antiphon und des Verses ist dem Psalm 24 entnommen. Während die Antiphon dem alten „römischen Psalter" entstammt, d. h. der durch den heiligen Hieronymus bearbeiteten Itala, (vgl. *qui te exspectant* im Gegensatz zu *qui sustinent te* der Vulgata) so enthält der Vers den Text der Vulgata oder des „gallikanischen Psalters", der zweiten Ausgabe der Version durch den heiligen Hieronymus.

Das Vorhandensein dieser alten Version in unserer Antiphon beweist, daß sie nach Text und Melodie schon sehr früh in der Liturgie im Gebrauch war.

Die jüngere Version im Psalmvers konnte leicht den einfachen Formeln der Psalmodie angepaßt werden. Bei der reicheren Melodie der Antiphon mit ihrem alten Texte wäre so eine Änderung nicht so einfach gewesen.

Unsere Antiphon scheint nicht aus der Zeit vor dem heiligen Gregor zu stammen. Man begegnet ihr wenigstens in keiner der alten abendländischen Liturgien. Vergleicht man sie außerdem mit dem Offertorium *Ad te Domine levavi* desselben Sonntags, so entdeckt man in den beiden Gesängen eine große Ähnlichkeit in der Melodie. Nun ist aber das Offertorium nichts anderes als eine ambrosianische Ingressa, die nach der gregorianischen Weise umgearbeitet wurde. Dieser Gesang ist sehr alt und mußte den Sängern des VII. Jahrhunderts nicht unbekannt sein und hat zweifellos denselben Komponisten wie die Antiphon des römischen Introitus.

Dieser Komponist war höchst wahrscheinlich kein anderer als der heilige Gregor selbst. Er hat die mailändische Ingressa, welche schon vor ihm bestand, wohl einfach für die römische Kirche bearbeitet und daraus ein Offertorium gemacht. Ebenso hat er, oder wenigstens ein Künstler der Schola, die er im Lateran gegründet, das Meisterwerk des vorliegenden Introitus geschaffen.

Die Antiphon besteht aus zwei symmetrischen Teilen, mit vier Halbversen in folgender Ordnung:

1. *Ad te levávi . . . ánimam meam:*
2. *Deus meus . . . in te confído . . . non erubéscam:*
3. *neque irrídeant me . . . inimíci mei:*
4. *étenim univérsi . . . qui te exspéctant . . . non confundéntur.*

Diese vier Sätze bilden die zwei ersten Verse des Psalm 24, so wie sie in der Liturgie vorkommen. Im hebräischen, römischen, gallikanischen Psalter sowie

[1]) R. D. Lucien David, der ebenso gelehrte wie liebenswürdige Sekretär R. D. Pothiers hat dem Redakteur der *Musica sacra* seine interessanten *„Analyses grégoriennes pratiques"* (Grenoble 1911) persönlich dediziert mit der Erlaubnis und dem Wunsche, dieselben in deutscher Übersetzung in der *Musica sacra* zu veröffentlichen. Der obige Aufsatz wurde in kürzerer und freierer Fassung wiedergegeben, jedoch so, daß nichts Wesentliches übergangen ist. Wir werden im Laufe des kommenden 46. Jahrganges mehrere solcher Analysen aus D. Davids Feder bringen. Die Redaktion

Digitized by Google

im liturgischen Gottesdienst sind sie auf vier verschiedene Arten gruppiert. Freilich ist die letztere Gruppierung nicht sehr glücklich, denn die hebräischen Anfangsbuchstaben sowie der Parallelismus der Ausdrücke legen es nahe, die Sätze 2 und 3 zusammen zu gruppieren und den 4. mit dem folgenden Satze: *confundantur omnes* zu verbinden. Dieser steht in der Antiphon nicht; deshalb wurde der Vers *Vias tuas* für den Introitus gewählt. Denn jedesmal, wenn die Antiphon als Text den Anfang eines Psalmes nahm, fuhr die Psalmodie gewöhnlich mit den Versen fort, welche unmittelbar auf sie folgten. Man hätte also hier als ersten Vers erwartet: *Confundantur omnes* usw. Da nun aber diese Worte ursprünglich nur die zweite Hälfte eines Verses bilden, konnten sie die nötigen Elemente für den Psalm nicht liefern. Man muß daher darauf verzichten und den folgenden Vers: *Vias tuas* nehmen. Einen ähnlichen Fall haben wir übrigens am vierten Fastenmonntag im Introitus: *Deus in nomine tuo.*

Die Antiphon lautet in deutscher Übersetzung:

1. Zu dir, Herr! erheb' ich meine Seele;
2. mein Gott! auf dich vertrau' ich, laß mich nicht zuschanden werden,
3. und nicht zum Spotte meiner Feinde;
4. denn alle, die dein harren, werden nicht zuschanden.

Dieser Text entspricht genau dem dreifachen Zweck des Introitus. Derselbe bedeutet nämlich den Anfang des liturgischen Jahres überhaupt sowie die Einleitung zur Adventzeit und zum ersten Adventsonntag im besonderen.

Die Antiphon ist zunächst gleichsam der Vorspruch zum Graduale, dem wunderschönen melodiösen Gebetbuch der Kirche. Den wahren Begriff vom Gebete geben uns aber gerade die Anfangsworte: *Ad te levavi animam meam;* das Gebet ist eine Erhebung unserer Seele zu Gott. Die folgenden Verse lehren uns weiter, daß unser Gebet demütig sein soll, voll des Bewußtseins, daß wir selber schwach sind und unsere Feinde beständig auf uns lauern, *inimici mei;* aber auch voll Vertrauen . . . *in te confido; universi non confundentur.* So gestärkt . . . *cum infirmor, tunc potens sum* . . . werden wir mutig in den Pfaden der Pflicht wandeln . . . *vias tuas, semitas tuas* . . ., wo wir uns führen lassen wollen vom Heiland, durch die Stimme seiner Kirche, *demonstra edoce me.*

Der Introitus ist ferner die Einleitung zum Advent, zur Zeit der Erwartung. Von Feinden umlauert . . . *inimici* . . . und unserer Schwäche bewußt, sollen wir alles vom Herrn erwarten, . . . *exspectant* . . . zu ihm unseren Blick erheben . . . *ad te levavi* . . . und mit Vertrauen zu ihm beten . . . *in te confido* . . . Der Glaube ist uns um so notwendiger, als der Erlöser noch nicht erschienen ist; aber unser Gebet wird uns helfen, wie einst Simeon, die Ankunft des Erlösers zu schauen und über die Feinde unserer Seele zu triumphieren.

Schließlich deutet der Introitus hin auf den Geist der Tagesmesse. In der Tat hat der erste Adventsonntag einen besonderen Charakter, der ihn von den drei andern Sonntagen unterscheidet.

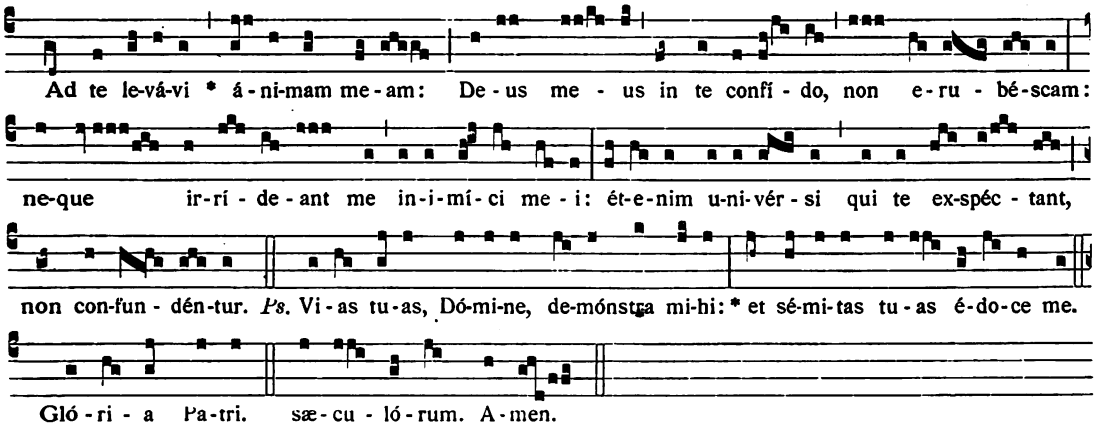
Das Fernbleiben des Messias gibt dem flehentlichen Bitten der kämpfenden Seele etwas von Furcht und Bangen; sie muß, um den Mut nicht zu verlieren, die Verheißungen, die Allmacht und die Barmherzigkeit Gottes dem Herrn und sich ins Gedächtnis rufen.

Je mehr wir uns Weihnachten nähern, desto freudiger ist dieses Vertrauen, desto fröhlicher sind Text und Melodie der Liturgie. Der Introitus des zweiten Adventsonntages *Populus Sion* läßt uns beinahe schon die Stimme des Erlösers vernehmen und kündigt uns die Freude, die er bringen wird. Der Herr kommt: *Ecce veniet!* Der Introitus des dritten Adventsonntages *Gaudete* ladet uns ein, uns schon jetzt

Digitized by Google

zu freuen, denn der Herr sei nahe: *Dominus prope est!* Endlich zeigt der Introitus des vierten Adventsonntages *Rorate* in freudiger Begeisterung, wie die Wolken nun am Himmel erschienen sind, um die Welt mit ihrem heiligen Tau zu erfrischen und wie die Erde sich bereits öffnet, damit der Erlöser hervorsprosse. *Germinet Salvatorem!*

Der Introitus *Ad te levavi* sieht uns noch weit vom Heiland. Unsere Liebe ist ihres Gegenstandes noch beraubt, Furcht und Glauben sind die Stützen unserer Hoffnung, denn obwohl die Kirche im Advent die Ankunft des Erlösers im Geheimnis der Menschwerdung und in den Seelen betrachtet, so denkt sie doch zugleich auch an seine Ankunft beim Gericht. Die Furcht vor diesem schrecklichen Tag ist im Introitus des ersten Adventsonntages vortrefflich ausgedrückt:



Dem Text der Antiphon entspricht genau die Melodie. Die zwei Verse endigen mit einer gleichlautenden Kadenz in *sol,* die zwei ungleichen Halbverse dagegen ruhen auf *fa.*

Der erste und der letzte Tonsatz *etenim* sind affirmativ und haben eine ziemlich sanfte Melodie. In den zwei Zwischensätzen, welche mehr eine Fürbitte enthalten, scheinen Hoffnung, Furcht und Groll in der Seele hin- und herzuwogen. Die Melodie wird daher lebhafter und schwingt sich in steigender Erregung zur Dominante empor. Den Höhepunkt bildet ein kräftiges *Crescendo* in den zwei mittleren Bindegliedern von *erubescam* und *neque irrideant me.* Die drei Tristrophen enthalten das flehentliche Beten zu Gott sowie eine dreimalige Verwünschung der Feinde.

Ad te levavi animam meam: Die Erhebung der Seele zu Gott durfte hier nicht dargestellt werden in einem begeisterten Aufschwung der Stimme, also nicht durch ein längeres Verweilen in höherer Tonlage, sondern in zwei, wenn auch bescheidenen, so doch klar ausgeprägten Akzenten.

Da der Gedanke mit dem Worte *animam* zu Ende geht, so ist dieses Wort gewählt als der organische Mittel- und Höhepunkt der Tonlinie. Die bestimmte Linienführung der Melodie atmet festes Vertrauen, die zarte Tonfärbung bekundet Demut. Für das Beiwort *meam* könnte man kaum eine sanftere und bescheidenere Form wählen.

Das Perfekt *levavi* kann man ruhig auch als Präsens und selbst als Futurum auffassen: das gegenwärtige wie das zukünftige Gebet geht, ebenso wie das vergangene, der Erhörung durch Gott voraus, *non erubescam,* wenigstens logisch. Freilich steht hier im Griechischen der Aorist, aber der hebräische Text setzt das Futurum oder Imperfektum, welches hier sehr wahrscheinlich den Sinn der Gegenwart hat.

Digitized by Google

Deus meus, in te confido, non erubescam. Den drei grammatikalischen Unterabteilungen entsprechen drei verschiedene Gedanken und Melodien.

Deus meus: Bedeutet ein heißes aber demütiges Flehen zu Gott. Auf das *meus* wird ein besonderer Nachdruck gelegt, um Gott zu erinnern an seine Liebe für das Geschöpf, das ihm gehört, für das Volk, das er sich auserwählt hat und das seinen väterlichen Schutz erfleht. Diese flehentliche Bitte schwingt sich über der *Dominante* gleichsam zum Himmel auf. Der Sänger möge die *Distropha* des Wortes *meus* nicht zu stark singen, um die Stimme auf der ersten Note der *Clivis* verstärken zu können; die zwei Noten des *Podatus* suche man nach der allgemeinen Regel der *mora vocis* etwas zu dehnen.

Doch die Seele wartet nicht erst auf die Antwort des Herrn, sondern wendet sich noch energischer an das Herz Gottes und sucht es durch eine ganz vertrauensvolle Hingabe an sich zu reißen und die Erhörung des Gebetes gleichsam zu erzwingen.

In te confido: Die Melodie konzentriert sich zunächst auf *in te* und stützt sich auf die tiefe Sext, um dem Gedanken einen besonderen Nachdruck zu verleihen; dann aber erhebt sie sich über dem Wortakzent des *confido* bis zur Dominante, um im Gefühl des Vertrauens und der völligen Hingabe wieder sanft niederzusteigen und auf der Finale auszuruhen.

Die Sext bei *in te* ist ziemlich schwer zu singen, zumal für solche, welche nach dem Gehör singen und an die Quinte gewohnt sind. Letztere steht übrigens auch im alten Graduale von D. Pothier und ist regelrechter. Weniger geübte Sänger mögen in Gedanken vom letzten *re* einfach einen Ton herabsteigen, um das *fa* leichter zu bekommen.

Non erubescam: Das Zeitwort drückt hier viel mehr einen Wunsch als die Zukunft aus. (Vgl. *irrideant* und den griechischen Text.) Aber das Gebet ist so vertrauensvoll, daß die Seele es von vornherein schon für erhört hält: jedenfalls ist dies der Sinn der Melodie, welche für einen bloßen Wunsch zu bestimmt und zu entschieden ist. Nein, ich werde darob nicht erröten! Auf den drei Noten der *Tristropha* kann ein leichtes *Vibrato* angebracht werden. Jedenfalls muß diese Neume etwas kräftig gesungen, aber nicht zu hart angestimmt werden, so daß der Hauptton mehr auf der mittleren Note als auf der ersten ist. Nach der allgemeinen Regel möge man den End-*Torculus* etwas dehnen.

Man bemerke, daß die zwei parallelen Ausdrücke der beiden Versenden: *non erubescam* und *non confundentur* in analoge musikalische Formen gekleidet sind. In beiden ruhen die Finalen mit gedehntem *Torculus* auf der Tonsilbe.

Die Vier-Notengruppen, welche jedem *Torculus* vorausgehen, sind nicht gleich, aber gleichwertig: die zweite besteht aus zwei verbundenen *Clivis*, die erste aus zwei verbundenen *Podatus*.

Die zwei verneinenden Partikeln *non* sind ungleich behandelt, und zwar mit Recht. Das *non*, welches dem *erubescam* vorausgeht, nimmt sich nach den beiden Prämissen *Deus meus* und *in te confido* aus wie ein freudiger Triumph, muß also auch stärker hervorgehoben werden als das *non* vor *confundentur*, wo einfach eine historische Tatsache angeführt wird.

Der zweite Teil der Antiphon beginnt mit: *neque irrideant inimici mei.* Dieser erste Satz ist dem Sinne nach sehr eng verbunden mit dem vorhergehenden und gewissermaßen eine Umschreibung des *non erubescam.* So erweitert wird das Gebet um so kräftiger. Es ist das Gebet eines Kindes, welches mit solch lebhaftem Verlangen betet, daß es fast mehr fordert als bittet: „Du mußt, o Gott, die Feinde niederwerfen, damit deine Freunde sich an dir nicht ärgern!"

Digitized by Google

Die einfache Verneinung *non* wird nochmals aufgenommen und verstärkt durch das *neque,* welches selbst durch zwei Anfangsnoten und durch einen Schluß-*Torculus* melodisch erweitert wird. Man gebe hier der ersten Silbe einen kräftigen Akzent. Jedenfalls hüte man sich, dieselbe einfach zu rezitieren oder abzukürzen zugunsten der folgenden Silbe, welche mit Neumen reich bedacht ist.

Im Worte *irrideant* erreicht die Antiphon ihren Höhepunkt. Der Aufschwung der Melodie zum *Torculus* bedeutet gleichsam einen Zornausbruch, der in der zweiten *Tristropha* fortzittert, um sich dann auf das einsilbige Wort *me* zu stürzen: es ist die Entrüstung des Gerechten über die Verspottung der Feinde. Dieselbe klingt im *Scandicus* des Wortes *inimici* wie eine Drohung gegen die Feinde Gottes und löst sich dann im sanften Fall der zwei *Clivis* auf in ein Mißtrauen gegen sich selbst und ein Vertrauen gegen Gott.

Man spreche hier die beiden *r* gut aus und suche die erste betonte Silbe des *Torculus* besonders hervorzuheben; ebenso trenne man das Schluß-*t* von *me,* man singe also nicht etwa *tme!*

Etenim universi usw.: Dieser letzte Satz besteht aus drei Teilen: die beiden äußeren bewegen sich in tieferer Lage und entsprechen einander durch eine leicht ansprechende, fröhliche Melodie.

Die doppelte Behauptung in den Worten: „Und in der Tat, alle ohne Ausnahme, welche etc." ist wiedergegeben durch einen doppelten Akzent in der Melodie. Zu bemerken ist das genaue Gleichmaß zwischen den fünf Noten des Wortes *etenim* und den fünf Noten auf den beiden letzten Silben von *universi.* Die beiden ersten Silben dieses Wortes haben in der Melodie einfach nur die Bedeutung eines Bindegliedes zwischen den zwei betonten gleichwertigen Notengruppen. Man beachte ferner auch, wie der Komponist, um die Menge, *universi,* auszudrücken, die Stimme geradezu auf einer einzigen horizontalen Notenlinie festhält: auf zwölf Noten haben wir hier nämlich nacheinander nicht weniger als fünf *sol,* deren Reihe am Schluß noch durch ein sechstes abgeschlossen wird. Wegen des Rhythmus betone man die erste Silbe von *universi* etwas schwach. Daß die erste Note der Gruppe auf der Tonsilbe betont werden muß, versteht sich von selbst.

Qui te exspectant: Der Ton auf *universi* hat den Aufschwung der Melodie vorbereitet. Dieser vollzieht sich nun ganz auf dem zweiten Teile des Satzes. Die Hoffnung, mit der wir die Augen gen Himmel heben, ist ausgedrückt durch die allmähliche Steigerung der zwei ersten *Torculus,* das sichere Bewußtsein, daß diese Hoffnung sich erfüllen werde, liegt ausgedrückt im Ruhepunkt des letzten *Torculus* (zu vgl. mit Text und Melodie des Wortes *confido*).

Non confundentur: Während in *non erubescam* die Seele noch mit ihren Feinden sich beschäftigt und unruhig, ja ungestüm wird in ihren Gebeten, so lebt sie hier in voller Ruhe. Die Stimme gleitet sanft und friedlich auf der Finale dahin und entfernt sich von ihr nur etwas, um in einer leicht ausklingenden Wellenlinie die Schlußkadenz vorzubereiten. Die vier Noten des *Porrectus* möge man gut binden und dann leicht auf die letzten Noten übergehen. Den *Torculus* suche man etwas zu dehnen und gut herauszuheben.

Bemerken wir noch zum Schluß, daß, um den Choral geziemend vorzutragen, man sehr wohl absehen kann von seiner Zergliederung in theoretische Zweier- und Dreiergruppen, daß man auch absehen kann von deren immerhin möglichen Ähnlichkeit mit metrischen Gruppen, dagegen nicht ohne mehr oder weniger großen Schaden von den Regeln einer guten Deklamation.

Digitized by Google

Geschichte des katholischen deutschen Kirchenliedes

Von P. Funcke, Rektoratlehrer, Steinheim (Westfalen)

(Fortsetzung)

5. Die Zeit der Schäferdichtung

(XVII. Jhdt. und erste Hälfte des XVIII.) Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß in dem Jahrhundert, in das der unsterbliche Brite Shakespeare und der große Spanier Cervantes hineinragen, in dem die Franzosen Corneille, Molière und Racine das Zeitalter Ludwigs XIV. verherrlichen halfen, und der Spanier Calderon die Palme dichterischer Unvergänglichkeit errang, die deutsche Dichtkunst einen so wenig erfreulichen Anblick darbot. Die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges und seine traurigen Folgen: die Entvölkerung des Landes, die Zerbröckelung des Reiches und das Sinken des Machtbewußtseins, das immer die echte begeisterte Vaterlandsliebe vergiftet, vor allem der durch diese betrübenden Erscheinungen zur Herrschaft gelangte Einfluß französischer Politik, französischer Sitte und französischen Lebens mit seiner geistigen Roheit und sittlichen Verwilderung blieben nicht ohne nachteilige, verderbenbringende Wirkung auf die deutsche Poesie. Diese mußte vor der auf einsamer Warte stehenden Gelehrtenpoesie, die nicht den Hellenen, nicht den Römern, sondern der leichtgeschürzten französischen Muse Inhalt und Form ablauschte, schließlich in den gewiß wohlgemeinten aber größtenteils erfolglosen Sprachgesellschaften Rettung vor ihrem nationalen Untergang suchen.

Nur das deutsche Kirchenlied erfreute Herz und Auge, da die Not der Zeit die Hände der Christen wieder zum Gebete faltete. Es lehnte die fremden Treibhausgewächse der Gelehrtenpoesie ab und nahm von ihr nur kunstgemäße Formen an. So wurde es „in der Sprache korrekter und reiner, der Versbau gefälliger und regelrecht, der Ausdruck milder und weicher". Wenn auch die Kirchenliederdichter dieses Jahrhunderts auf katholischer Seite nicht so zahlreich sind wie auf protestantischer (z. B. Paul Flemming, Johann Heermann, Simon Dach, Heinrich Albert, Johann Rist, Martin Rinkhart, Paul Gerhard, Philipp Jakob Spener, Joachim Neander und die Kurfürstin Luise Henriette von Brandenburg), so haben die Hauptvertreter einen um so goldeneren Klang.

Das sind der Jesuit Friedrich v. Spe und der unter dem Namen Angelus Silesius bekannte Schlesier Johann Scheffler. Ihre Lieder vereinigen Innigkeit und Andacht, Zartheit und Tiefe der Empfindung mit einer glühenden Farbenpracht der Bilder, die mit der lebendigsten Phantasie ausgemalt sind; Würde ist mit Anmut und Kraft gepaart, und aus jedem Verse dringt himmelan die Glut heiliger Begeisterung.

Friedrich Spe von Langenfeld wurde am 25. Februar 1591 in dem kurkölnischen Städtchen Kaiserswerth als Sohn des kurfürstlichen Burgvogts und Amtmanns Peter Spe geboren. Im Alter von elf bis zwölf Jahren kam er auf das Jesuitengymnasium zu Köln, nach dessen Absolvierung er (1610) in die Gesellschaft Jesu trat. Nachdem er ein zweijähriges Noviziat zu Trier abgelegt hatte, in dem seine Liebe zu Gott und dem Nächsten in seiner Seele zu einer unvertilgbaren Glut aufloderte, kam er nach Würzburg zur Vollendung und Vertiefung seines philosophischen Studiums, an das sich nach der Ordenssitte eine vierjährige Lehrtätigkeit zu Speier, Worms und Mainz schloß. Im Herbst 1620 begann er an der Hochschule zu Mainz das Studium der heiligen Theologie und durfte 1622 als Priester zum Altare des Herrn treten. Die längste Zeit seines Priesterlebens sah ihn als Professor der Philosophie und später der Theologie an den Hochschulen zu Paderborn (1623—26 und 1630—31), Köln (1631—33) und Trier (1633—35). Als (1626) in der Paderstadt die Pest ausbrach, unterzog er sich in Speier dem bei den Jesuiten üblichen dritten Noviziatsjahre und wirkte dann als Seelsorger in Wesel und Köln und als Missionar in Peine. Hier begann jene wahrhaft apostolische Wirksamkeit des seeleneifrigen Ignatiussohnes, die in kurzer Zeit 26 Dörfer dem katholischen Glauben wieder zuführte. Ein meuchlerischer Anschlag, der ihm (1629) acht schwere Wunden beibrachte, setzte ihr ein frühes Ende. Zur Wiederherstellung seiner Kräfte begab sich Spe in die anmutige Weser-

Digitized by Google

gegend, zuerst in die altehrwürdige Benediktinerabtei Corvey, wo er die verfallene Klosterzucht wieder herstellte, und darauf in das idyllisch gelegene Falkenhagen. Den eben Genesenen sah das Jahr 1630 wieder als Hochschullehrer in Paderborn. Hier im Paderborner Lande war es auch, wo Spe die Greuel der Hexenprozesse, die seine Haare vor der Zeit gebleicht hatten, kennen lernte. Zu deren Bekämpfung schrieb er seine berühmte *„Cautio criminalis"*, „Vorsicht in den Kriminalprozessen, oder ein Buch gegen die Hexenprozesse", das (1631) anonym zu Rinteln erschien. Später verfaßte er zu Köln das nachher zur Berühmtheit gelangte aszetische „Güldene Tugendbuch" (erst 1649 herausgegeben). Erbaulich wie das Leben des seeleneifrigen und liebeglühenden Ordensmannes war sein heldenmütiger Tod. Als ein kaiserliches Heer (1635) sich durch einen nächtlichen Überfall der Stadt Trier bemächtigt hatte, weil der dortige Kurfürst (1633) sein Land an die Franzosen verraten hatte, da eilte Spe in das dichte Kampfgewühl, um den Verwundeten und Sterbenden leibliche Hilfe und die Tröstungen der heiligen Religion zu spenden. Zum Überfluß hielt noch ein pestartiges Fieber seinen Einzug in die Stadt. P. Spe stellte seine Kräfte in den Dienst der armen Kranken, bis er ermattet von den Anstrengungen auf das Sterbelager sank. In der Mittagszeit des 1. August 1635 schlug die Stunde, in welcher der edle Mensch, der begnadete Dichter, der seeleneifrige Priester, der gottliebende Ordensmann, der mit einem unerschütterlichen Glauben, einem felsenfesten Vertrauen und einer tiefen, unergründlichen Liebe zu Gott und den Mitmenschen ein einfaches, inniges Kindergemüt verband, „ausruhen sollte von der Arbeit und eingehen in die Freude des Herrn".

In Falkenhagen ist wohl eine große Zahl jener (51) Lieder entstanden, die (1649) unter dem Namen „Trutznachtigall" herausgegeben sind. Ihr Born ist die heilige Liebe zu Gott und die aus ihr hervorquellende Liebe zum Nächsten. Deshalb erschauen wir in ihnen wie in einem Spiegel die heiligmäßige Seele des Sängers. Aus seiner Betrachtung des Irdischen, dem er den Glanz der Ewigkeit gegenüberstellt, sprießen der Schmerz und die Trauer über die Vergänglichkeit aller Erdenschönheit hervor und ein unstillbares Heimweh nach dem Vaterhause im Himmel. In seinen Naturschilderungen ist der Sänger dem Vorbilde der Heiligen Schrift gefolgt, und seine Lieder sind zum größten Teile eine Variation des alten und doch ewig jungen Psalmverses: „Die Himmel erzählen die Herrlichkeit Gottes, und das Firmament verkündet die Werke seiner Hände", wobei allerdings im Gegensatze zur Heiligen Schrift, „die uns mit Vorliebe das ganze Weltall in feierlich ernsten Zügen vor Augen stellt", unser Sänger der Kleinmalerei huldigt. Mit Vorliebe hat Spe aus der lateinischen Hymnologie geschöpft, und er ist recht fleißig bei den alten Volksliedern in die Schule gegangen, denen er glücklich den volkstümlichen Ton abgelauscht.

Spes reiche, schöpferische Dichterkraft bietet uns ihre Gaben in feiner Formenbildung und in überaus wohllautenden Versen, in denen er — wahrscheinlich unabhängig von Opitz — das neue Betonungsgesetz anwandte. — Dabei muß zugegeben werden, daß der Dichter, der in der äußeren Gestalt des Gefühlsausdruckes z. B. in dem Aufbau seiner Lieder und der Verwertung der antiken Mythologie, auf den Bahnen der gleichzeitigen Renaissance wandelte, auch von den schäferlichen Tändeleien, der Geschmacklosigkeit und dem Schwulste jener Periode sich nicht völlig freigehalten hat. Trotzdem durfte man Spes Lieder mit Recht im Gegensatze zu den meisten Gedichten seiner Zeit mit einer „Oase voll frischen Lebens in einer Sandwüste" vergleichen, mit einer „reichduftenden, feurigen Waldblume inmitten eines Ziergartens ... voll zugestutzter Hecken und Stauden, auf denen der kalte, drückende Reif des Morgens liegt".

So ist es denn zu verstehen, daß Spes Lieder, die keine Kirchenlieder, sondern geistliche Lieder sind, bald Aufnahme in den katholischen Gesangbüchern fanden. Schon vor der Drucklegung der Trutznachtigall finden sich Lieder von Spe im „Seraphischen Lustgarten" (1635), im „Geistlichen Psalter" (1638) und im *„Psalteriolum Harmonicum"* (1642). Nach dem Jahre 1649 treffen wir sie in fast allen größeren Gesangbüchern jener Zeit, z. B. im Mainzer Gesangbuch (1661), im Rheinfelsischen (1666), im Bamberger (1670), im Nordstern (1671), in Brauns Echo (1675), im Münsterischen (1677). Bis auf den heutigen Tag haben eine besonders weite Verbreitung behalten: „Bei finstrer Nacht zur ersten Wacht" und

Digitized by Google

Tu auf, tu auf, du schönes Blut!
Sich Gott zu dir will kehren.
O Sünder, greif nun Herz und Mut,
Hör' auf, die Sünd' zu mehren.
Wer Buß' zu rechter Zeit verricht't,
Der soll in Wahrheit leben;
Gott will den Tod des Sünders nicht,
Wann willst du dich ergeben?

Vergebens ist all Rat und Tat,
Was willst du länger säumen?
Es sei nun gleich früh oder spat,
Die Festung mußt du räumen.
O armes Kind! O Sünder blind!
Was hilft das Widerstreben?
Dein' Stärk' verschwind't als wie der Wind;
Laß ab, es ist vergeben.

Tu auf, tu auf! Mir's glaub fürwahr,
Gott läßt mit ihm nicht scherzen,
Dein' arme Seel' steht in Gefahr,
Und wird dich's ewig schmerzen.
Kehr wieder, o verlorner Sohn,
Reiß ab der Sünden Banden.
Ich schwör' dir bei dem Gottes Thron,
Die Gnad' ist noch fürhanden.

Geschwind, geschwind! All Uhr und Stund'
Der Tod auf uns kommt eilen,
Ist ungewiß, wen er verwund't
Mit seinen bleichen Pfeilen.
Wen er nicht find't in Gnadenzeit,
Wär nützer nie geboren;
Wer unbereit von hinnen scheid't,
Ist ewiglich verloren.

O Ewigkeit, o Ewigkeit!
Wer wird dich können messen?
Sind deiner doch schon allbereit
Die Menschenkind vergessen.
O Gott vom höchsten Himmel gut,
Wann wird es besser werden?
Die Welt noch immer scherzen tut,
Kein Sinn ist mehr auf Erden.

Johannes Scheffler nennt Breslau seine Vaterstadt, wo er im Jahre 1624 geboren wurde. Sein äußerer Lebensgang weist nicht soviel Abwechslung auf wie der Spes. Seine Jugendgeschichte meldet uns, daß er früh sich poetisch versucht hat, daß er die Hochschulen von Straßburg, Leyden und Padua besucht und an der Italienischen Universität sich den philosophischen und medizinischen Doktortitel erworben hat. Die Jahre 1649 bis 1652 sahen ihn als Leibarzt des Fürsten von Öls. Im folgenden Jahre ließ er sich in den Schoß der katholischen Kirche aufnehmen und erhielt in der Taufe den Namen Angelus, zu dem er zum Unterschiede von anderen Schriftstellern den Namen Silesius (der Schlesier) hinzufügte. Zweifelhaft ist es, ob Scheffler, der vom Kaiser Ferdinand zu seinem Hofmedikus (1654) ernannt wurde, für kurze Zeit dem Minoritenorden angehört hat. Abgesehen davon, daß er von 1664—1671 das Amt eines fürstbischöflichen oder obersten Hofmeisters und Rates bekleidete, verlebte der fromme Sänger und scharfe Kontroversschriftsteller „die meisten Jahre seiner angestrengtesten und reichsten Tätigkeit in der Einsiedelei des Stiftes St. Matthias zu Breslau", wo er auch 1677 gestorben ist.

Das Jahr 1657 brachte des Konvertiten bedeutendste poetische Gabe, seine „Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche", in denen „sein Lied nur zum Lobe Gottes und zur Erbauung seiner Zuhörer erschallte". Mag der Schlesier mehr von Spe oder mehr von Balve beeinflußt sein, jedenfalls zeigen seine Lieder die Schwächen jener Zeit in stärkerem Maße als die von Spe. Aber trotz seiner Mängel besitzt Silesius eine hervorragende Dichterkraft, die von keinem seiner Zeitgenossen und seiner zahlreichen, fast alle wenig glücklichen Nachahmer erreicht wird. Selbst Spe hat diesen Grad poetischen Feuers nicht erreicht.

Auch in Schefflers Liedern überwiegt zu sehr der Subjektivismus. Nichtsdestoweniger haben sehr viele von ihnen eine Heimstätte in den Herzen und in den Gesangbüchern auch der Katholiken gefunden. Wieweit der Schlesier trotz oder vielleicht wegen seiner sentimentalen Süßlichkeit das Kirchenlied — freilich nicht immer zu dessen Vorteile — beeinflußt hat, zeigt ein Blick in die Gesangbücher des folgenden Jahrhunderts. So finden wir z. B. in dem christkatholischen Singe- und Betbüchlein (Breslau 1727) 76 Lieder Schefflers und in dem Königsberger vom Jahre 1765 25, darunter 13 bisher noch nicht aufgeführte. Wir singen noch heute oft und gern sein Lied:

Digitized by Google

Ich will dich lieben, meine Stärke,
O Jesu, meine Freud' und Zier!
Will lieben dich in allem Werke
Und ruhen nicht als nur in dir.
Ich will dich lieben, reinstes Licht,
Von dieser Liebe laß ich nicht.

Ach, daß ich dich so spät erkannte,
Mein höchstes Gut und bester Teil,
Nicht eher dich mein eigen nannte,
Du wahre Ruh' und ew'ges Heil!
In tiefster Seel' bin ich betrübt,
Daß ich so spät dich, Gott, geliebt.

Ich ging verirrt und war verblendet,
Ich suchte Ruh' und fand sie nicht;
Ich hatte mich von dir gewendet
Und liebte das erschaff'ne Licht;
Nun aber ist's durch dich gescheh'n,
Daß ich in dir mein Ziel ersehn.

Ich danke dir, du wahre Sonne,
Daß mir dein Glanz das Licht gebracht;
Ich danke dir, du Quell der Wonne,
Daß du mich frei und froh gemacht;
Ich danke dir aus Herzensgrund,
Daß du, o Herr, mich machst gesund.

Erhalte mich in deinem Segen,
Laß stets in dir mein Ziel mich sehn,
Nicht irre gehn von deinen Wegen,
Nicht straucheln oder stille stehn;
Regier den Willen und Verstand,
Halt meinen Geist zu dir gewandt!

Ich will dich lieben, meine Krone,
Will lieben dich in Freud' und Not,
Nicht, weil du dich mir gibst zum Lohne,
Nicht, weil mir sonst Verderben droht:
Ich liebe dich um dich allein,
Und diese Lieb' soll ewig sein!

Weniger bedeutend als diese beiden Hauptvertreter, aber immerhin noch viel zu wenig beachtet ist der Jesuit Wilhelm Nakatenus. Zu M.-Gladbach ist er 1617 geboren. Der vielversprechende Knabe erhielt die erste Ausbildung an der Klosterschule seiner Vaterstadt, besuchte dann das Gymnasium zu Neuß und oblag in Köln dem Studium der Philosophie. Nachdem er 1636 zu Trier in das Noviziat der Gesellschaft Jesu eingetreten war, vollendete er nach der Gelübdeablegung seine Studien, wirkte an verschiedenen Orten und in verschiedenen Unterrichtsfächern als Lehrer und bekleidete zu Münster, wo viele der zum Friedensschlusse dort weilenden Gesandten der Aufführung eines von ihm verfaßten deutschen Dramas beiwohnten, das Amt eines Präses der Marianischen Sodalität der jungen Handwerker. Im selben Jahre (1648) empfing er die heilige Priesterweihe. Dann sahen ihn als Seelsorger der Soldaten und Studienpräfekten, als Kanzelredner und Hofprediger des Kurfürsten Maximilian Heinrich von Köln und dann wieder als Jugendseelsorger und Prediger die verschiedensten Städte Westfalens und der Rheinlande in ihren Mauern. In Aachen ist er im Jahre 1682 gestorben.

Die innigen Lieder des gottliebenden Mannes finden sich in seinem „Himmlisch Palmgärtlein" (1660) und in seiner „Seelen-Hülf für Kranke und Gesunde". Nicht weniger als 45 Lieder werden Nakatenus zugeschrieben. In dem Verzeichnisse Bremmes (1903), das sich bis in unser Jahrhundert erstreckt, aber auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt, sind 69 Gesangbücher aufgezählt, die Lieder von Nakatenus enthalten. Wohl das verbreitetste seiner Lieder, das sich einen Ehrenplatz in den Gesangbüchern bis auf unsere Tage gesichert hat, ist:

O Jesu, liebster Jesu,
Du Trost der Seele mein!
In dir, o süßer Jesu,
In dir ist Freud' allein.
Drum jetzt ich dich erwähle
Zu meines Lebens Kron',
Mein Herz dir ganz befehle,
Mach dir's zum Herrscherthron!

Die Welt, die mag nun fahren
Mit ihrer Lust und Pracht;
In ihr sind nur Gefahren,
Nichts, was mich glücklich macht.
Mit dir in Freud' und Schmerzen
Will ich, o Jesu, sein;
Ich sag's aus ganzem Herzen:
Ohn' dich ist alles Pein.

Könnt' etwas ich erdenken,
Auf dieser ganzen Welt,
Von Herzen wollt' ich's schenken:
Sag, Herr, was dir gefällt!
Nimm hin mein Leib und Leben,
Nimm hin mein Herz und Seel'!
Dir bleib' ich ganz ergeben,
Mich ganz dir anbefehl'.

Hätt' ich auch tausend Herzen,
Dir wollt' ich alle weih'n
Und dich in Freud' und Schmerzen
Mit allen benedei'n;
Wenn auch in meinen Händen
All Macht der Erde wär',
Ich wollte sie verwenden
Allein zu deiner Ehr'. usw.

(Fortsetzung folgt)

Digitized by Google

Die musikalische Feier der Leipziger Thomasschule anläßlich des Jubiläums ihres 700jährigen Bestehens

Von Dr. Hugo Löbmann-Leipzig

An der Gesamtfeier nahm Se. Majestät der König Friedrich August von Sachsen teil; dementsprechend ragte das Fest weit in das Land hinaus. Es konnte darum nicht fehlen, daß der berühmte Alumnenchor der Thomaner unter Leitung von Professor Gustav Schreck, Dr. phil. hon. causa, sein Bestes bot innerhalb der besonderen Aufgabe, die sich der Chordirigent gestellt hatte: aus der Reihe der geschichtlich beglaubigten 28 Thomas-Kantoren eine Auswahl von kirchlichen Kompositionen zusammenzustellen, die einesteils im Zeichen des musikalischen Fortschrittes stehen, andernteils in ihrer Gesamtheit einen inhaltlichen Zusammenhang mit dem Jubelfeste zum Ausdruck bringen unter dem Leitsatze: Singet dem Herrn mit Danken!

Schon diese glückliche Auswahl und wirksame Aufführung verdient eingehende Beachtung zuständiger Kreise.

1. Den Reihen eröffnete „Das Deutsch *Sanctus*“ von Georg Rhau (1488—1548). Interessant war es, wie der Tonsetzer dem Unisono des Männerchores eine Art Rezitativ-Gesang zuerteilt, der (bewußt?) an die monodische Kunst des alten Chorals sich anlehnt. Der volle gemischte Chor, mit Bläsern begleitet, fällt zum Schlusse wirkungsvoll ein. — Was haben diese Alten für eine sichere Hand zur Bannung der kirchlichen Stimmung durch die einfachsten, oft verblüffend einfach gehaltenen Darstellungsmittel! — Einen großen Sprung vorwärts in der Satztechnik bedeutet das „Lobet den Herrn“ von

2. Sethus Calvisius (1556—1615). Diese Spanne von einem Jahrhundert hatte der Musik (durch die Römische, Palestrinensische Schule) eine reiche Entwickelung der kontrapunktischen Form und die Mehrchörigkeit (angeregt durch die Aufstellung von zwei Orgeln innerhalb eines Kirchenraumes) gebracht. Der als Gelehrter wie als Tonkünstler gleich bedeutungsvolle Kantor verrät in diesem zwölfstimmigen (dreichörigen?) Werke große Gewandtheit, „architektonischen“ Überblick (der treffende Ausdruck stammt von Fr. Witt) und selbst Tonmalerei (bei dem Worte „mit Saiten und Pfeifen“). Interessant war der Schluß des in *G*-Moll gehaltenen Stückes auf *G*-Dur. Die Entscheidungsterz *„h“* klingt in einer der Oberstimmen etwas verdeckt, aber doch deutlich genug durch. Da kommt eine der Baritonstimmen und singt mitten in den gehaltenen Dur-Akkord hinein *g a | h* und besiegelt mit einem herzlichen Forte das Gelöbnis der Treue zum Herrn. So einfach diese Mischung, und — wie wirkungsvoll. Das ist das Verfängliche bei der Tonkunst, daß ihre Partituren wohl die Farbenskala bestimmen, aber nicht die Art des Auftragens — und auf die kommt es doch wesentlich mit an. Daher wirkt so manche Stelle bei der Aufführung oft stark, der es der Noten-„Leser“ nicht zugetraut hätte — und — umgekehrt.

An diese große Leistung des Tonmeisters und des Thomanerchores reihte sich ebenbürtig an der Passionsgesang: *„O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum“* von

3. Joh. Hermann Schein (1586—1630), ein sechsstimmiger Chor. Wenn man die weise Benützung der verschiedenen Singkörper wahrnimmt (Oberstimmenchor gegen Unterstimmenchor), wenn auch nicht gegensätzlich so scharf ausgeprägt, wie in der *Missa Papae Marcelli* von Palestrina, so möchte man doch wohl annehmen, daß diesem „Großen“ unter den Thomas-Kantoren die Handhabung der Stimmen der Römischen Schule hinlänglich bekannt gewesen sein mag. Unter anderm kommt der Männerchor darin zu einer Wirkung, die es uns befremdlich erscheinen läßt, daß wir Deutsche nicht schon damals die Idee des Männergesanges im Geiste eines Nägeli und Zelter (um 1809) aufgegriffen haben.

Digitized by Google

Diese Motette zeigt eine feinsinnige Ausnützung des Unterschiedes von Dur und Moll auf ein und demselben Grundtone. Die „ernste", strenge Harmonieschule nennt solche Sachen zu verbietende „Querstände" (bei Verteilung der Alteration in verschiedene Stimmen). Wir empfinden diese „Fehler" als besondere Schönheiten eines glücklich schaffenden, starkveranlagten Musikgeistes. Solche Sätze stehen in einer Linie mit dem *„Populo meus"* von Victoria und Palestrina. Noch immer war es die eine große, christliche Weltanschauung, aus der die Kantoren, die kirchlichen Tonsetzmeister jener ersten Reformationszeit, ihre Ideen schöpften; darum kommt man gar nicht zu dem Gefühle und auf den intuitiv erzeugten Gedanken, als wären alle diese Gesänge nicht streng-, nicht rein-katholisch.

Über 4. Johann Schelle (1648—1701) und 6. Johann Kuhnau (1660—1722) hinweg zu 7. Joh. Seb. Bach (1685—1750), dem Größten der Großen. Von ihm erscholl aus dem doppelchörigen Jubelhymnus „Singet dem Herrn!" der erste Chor, weiter nichts. Und das war gut; denn um diesen Bach aus-zu-singen, um seine Schätze aus-zu-schöpfen, dazu wären wohl Jahre nötig.

In diesem Meere Bach hätten sich wohl manche Chorleiter bei Aufstellung des Programms ins Uferlose verloren. Nicht so Meister Schreck. Das ganze Festkonzert dauerte kaum zwei Stunden; man hätte noch gern einiges dazu gehört. Aber so war es und bleibt es besser: man lasse lieber das Bedauern um ein unerwünschtes Ende aufkommen als den Gedanken: *Utinam rem esse finitam,* wenn's doch einmal zu Ende wär'! — — —

Es kam uns der Gedanke so von ungefähr: wäre ein Bach möglich gewesen als Katholik? Wäre er dann auch auf die Vertonung der deutschen Passion gestoßen? — Oder hätte er dem lateinischen Passionstexte dieselben Tonlaute verliehen? — Verstünden wir heute die Passion auf lateinisch, von der Hand Bachs geschrieben, in demselben Tiefengrade als wie seine Passionsmusik mit deutschem Texte? — Wäre es nicht ratsam, daß größere katholische Kirchenchöre die Matthäus-Passion von Bach aufführten? — Sie alljährlich zur Aufführung brächten? — Gibt es aber irgendwo auf der Welt einen rein katholischen Chor, der imstande wäre, diese Passion in genügender Kunstweise aufzuführen??? — — —

Also — weiter! Weg von diesem Manne, der alle Geister bannt und Sehnen nach seiner Kunst wachruft, das nimmer ruht, als bis das Herz untertaucht in dieses Meer von Größe und Schönheit, von Tiefe und Erhabenheit, in dieses Meer von Seeleninnigkeit, schluchzender Gottgläubigkeit und um Erbarmen rufender Liebe zum Erlöser. — Edgar Tinel hat für uns ganz recht, wenn er sagt: Ob Bach katholisch oder nicht-katholisch — eine müßige Frage. — — —

Nach Bach war der Einschlag des Instrumentalen im Sinne des Theatralen, des rein Seelisch-Affektuosen nicht zu verkennen. Die kirchliche Ich-Musik fängt an. Aber gleich im voraus sei es gesagt: jeder der folgenden wahrt den kirchlichen Anstand. So: 8. Johann Fr. Doles (1715—1797) mit seinem leisen Einschlage von Sentimentalität. Der Orgelsatz vom 9. A. E. Müller (1767—1817) ließ die Stimmen ausruhen. Ob es Kirchenmusik gibt von einem der größten Kantoren, Johann Adam Hiller (1728—1808), der Leipzig den Weltruf einer Musikstadt zur Hauptsache erworben hat? Wir verehren in ihm einen Musiker, der ganz im Geiste eines Mozart schaffend, viel Bedeutenderes geleistet hat, als die meisten der Musikforscher, der Musikfreunde wohl ahnen. Ein großes Verdienst hat sich die Festleitung erworben, daß sie das reizende Singspiel „Die Jagd" von Hiller — nicht zu verwechseln mit Ferdinand Hiller (1811—1885) an den Festtagen im Theater zur Aufführung bringen ließ. Wir machen nachdrücklich auf dieses liebliche Singspiel weitere Kreise aufmerksam.

10. Johann Gottfried Schicht (1753—1823) weist schon mehr auf die Zeit hin, wo die Melodie „alles sagen soll und es doch nicht zu schaffen vermag". — Ein Ähnliches gilt von 11. Chr. Th. Weinlig (1780—1842), einem der Lehrer Richard Wagners. Er wird abgelöst von 12. Moritz Hauptmann (1792—1868), der mehr der Schule Mendelssohns zuzuzählen ist. Seine Chorwerke verraten ausgeprägten Formensinn, ohne über das Maß dessen hinauszugehen, was in jener Zeit von tüchtigen Kontrapunktikern

Digitized by Google

geleistet wurde. Sein aufgeführtes deutsches *Gloria* für Männerchor beweist es. An Sanglichkeit aber findet Hauptmann nicht so leicht seinesgleichen. — 13. Ernst Friedr. Richter (1808—1879), der rühmlich bekannte Verfasser der Harmonielehre, war vertreten durch ein *Gloria* aus der Messe in *Es* für vierstimmigen gemischten Chor. Eine tüchtige Arbeit, der bei allem Stimmenjubel Kirchlichkeit eignet, ohne indes daran zu erinnern, daß ein Franz Liszt der Kirchenmusik neue Bahnen gewiesen hat. Die Führung der musikalischen Geister war in andere Hände übergegangen. Trotzdem behaupteten die Kantoren der letzten hundert Jahre ein nicht zu unterschätzendes Ansehen. Dies gilt vom letztverstorbenen Kantor 14. Wilhelm Rust (1822—1892). Sein Segensspruch ging sichtlich allen Teilnehmern zu Herzen.

Bescheiden wie immer hatte der jetzige „regierende" Kantor der Thomana 15. Gustav Schreck, sich begnügt, als Ausklang ein von ihm komponiertes Orgelstück zu setzen, das bei Festhaltung des Baß-Themas *as-g-ges-f-fes-es-d-e-as* — wohl an dreißig Variationen bietet, die in demselben Stile gehalten und einen einheitlichen Eindruck erzeugen. — Schreck ist ein Meister der modernen Motette. Seine bei Openheimer erschienenen Chöre füllen eine empfindliche Lücke aus in der katholischen deutschen Kirchenchorliteratur. Aber in noch einer Beziehung geht er eigene Bahnen: als Meister der Gesanglehrkunst. Was wir in den Tagen des Festes an Stimmenglanz und -schönheit der Alumnen zu hören bekamen, erregte das Entzücken der Festfreunde, sei es bei dem Festaktus in Gegenwart des Königs, sei es in der herrlichen Weihestunde des Festkonzertes, sei es im Festspiele auf der Bühne.

Bei all dem Gebotenen kam uns immer wieder die Frage: Wäre es möglich, daß bei der Feier einer rein katholischen Anstalt ein Kirchenkonzert stattfände? — Hat das Fehlen einer Einrichtung auf katholischer Seite wie sie „drüben" in der Motette besteht, nicht zur Folge, daß es vor allem dem katholischen Organisten an Gelegenheit fehlt zur Betätigung des Orgelspiels? — Ist die Führung der gesamten Orgelliteratur nicht dadurch vollständig in nichtkatholische Hände übergegangen? Man vergleiche die Namen der Verlagsanstalten, die es „wagen", Orgelwerke zu drucken. Ist nur auch ein Zehntel dieser Mutigen auf katholischer Seite zu finden? — Und geradeso bedenklich steht es auf dem Gebiete der deutschgeschriebenen Chorgesänge. Wir verargen es keinem katholischen Verleger, wenn er den katholischen Autor zwingt, im evangelischen Landesteile sein Heil zu versuchen. Diese Sache verdient, Gegenstand einer öffentlichen Beratung auf Katholikentagen zu werden; sie ist ein Beitrag zu dem Kapitel: Inferiorität der Katholiken. Es muß auf unserer Seite mehr geschehen, um der Kunst des deutschen Chorgesanges ein größeres Betätigungsgebiet einzuräumen. Allen Gehorsam gegen die Anordnungen der Ritenkongregation in Ehren. Ihr gebührt ernster, erster, prinzipiell widerstandsloser innerlicher Gehorsam. Aber bei aller Erfüllung dieser kirchlichen Pflichten bleibt es eine heilige Pflicht der Katholiken in Deutschland, dafür Sorge zu tragen, daß die Kunst der Gesänge mit deutschem Text, also mit Worten in der geliebten Muttersprache des Deutsch, dabei nicht verkümmert werde. Das eine tun, das andere nicht lassen.

Mögen auch auf katholischer Seite Männer sich finden, die die Führung auf tonkünstlerischem Gebiete, besonders dem der Kirchenmusik, an sich reißen, mögen insbesondere Einrichtungen an katholischen Kirchen getroffen werden, die einen Meister zu bezahlen imstande sind und einem schaffenden Tonkünstler Gelegenheit geben, seine Werke aufzuführen. Das nennt sich, geistiges Brot geben, damit sich Meister auch melden, wenn Chorführerstellen ausgeschrieben werden. Nur auf diese Weise bleiben wir gesichert gegen das Überwuchern einer „gesunden" Mittelmäßigkeit.

Möge es der *Schola Thomana* fernerhin vergönnt sein, auf dem Boden altkirchlicher Überlieferung weiter zu bauen und jenes Feld glücklich weiter bestellen, das als einziges noch die schöne Brücke bildet in jenes Gebiet, wo wir alle, die guten Willens sind, uns verstehen in Liebe und gegenseitigem Verständnis: in der Kunst. Darum auch von unserer Seite nachträglich einen aufrichtigen, herzlichen Glückwunsch zum seltenen Jubelfeste.

Digitized by Google

Dem Andenken F. X. Witts

Vom Herausgeber

Am 2. Dezember 1913 werden es 25 Jahre, daß einer unserer größten Kirchenmusiker sein müdes Haupt zur ewigen Ruhe legte — Franz Xaver Witt. Es war ein Akt rührender Pietät, den seit dieser Zeit sein nicht minder großer Zeitgenosse Franz Xaver Haberl übte, wenn er als Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule alljährlich mit seinen Eleven in corpore nach Landshut pilgerte, um dort am Grabe Witts zu beten. Schon damals wurde in mir der Wunsch rege, auch einmal die Geburtsstätte Witts zu besuchen. Jahre vergingen, der Wunsch blieb immer ein Wunsch. Da sollten mir die heurigen Ferien endlich die Erfüllung bringen. Ein Konfrater, der zur Stärkung seiner Gesundheit ein Bad aufsuchen mußte, lud mich freundlichst ein, während seiner Abwesenheit in seinem Pfarrdörfchen an den Ausläufern des Bayerischen Waldes den Pfarrer zu machen. Ohne mich lange zu besinnen, sagte ich ihm mit Freuden zu; ist es ja für einen Geistlichen, der das ganze Jahr über mit Theorie und Praxis der Kirchenmusik vollauf beschäftigt ist, eine wahre Herzensfreude, wieder einmal in der Seelsorge wirken zu können und jene erhebende, tröstende und für den Himmel verdienstvolle Tätigkeit zu üben, die das Ideal des jungen Priesters war.

Und so wanderte ich denn eines Nachmittags, den mir meine Pfarrtätigkeit frei gab, hinab nach dem zirka zwei Stunden entfernten Walderbach, dem Geburtsort Franz Witts. Ein wundersamer Sommertag lag über die Natur ausgegossen und den prächtigen Weg, der mich und meinen Begleiter — einen gewandten Organisten, der vor Jahren Lehrer in Walderbach gewesen war — durch den hohen, stolzen Wald führte, werde ich wohl nicht so leicht vergessen. Nach einer Stunde ungefähr grüßten bereits die Türme des alten Klosters Reichenbach durch die sonnenbeglänzten Gipfel der Bäume und kündeten die Nähe des ehemaligen Nachbarklosters Walderbach. Ich habe auf Gottes weiter Erde schon viele liebliche Landschaftsbilder gesehen, aber ich glaube die Landschaft hier von der Regenbrücke aus betrachtet, kann auch ein verwöhntes Auge befriedigen: unten im Tal der tiefschwarze Regen durch die ausgedehnten saftig grünen Wiesen sich schlängelnd, oben auf dem Hügel das mächtige Kloster, mit seinen trutzigen Umfassungsmauern, mehr einer Festung als einem Kloster gleichend, und weiter hinab, dem Flusse entlang, ein reizvoller Pfad nach Walderbach. Wenn etwas in dieses friedliche Bild einen elegischen Ton hineinklingen läßt, so ist es der Gedanke, daß hinter diesen Klostermauern die Ärmsten der Armen, Kretins, untergebracht sind, denen nur die liebevolle Pflege der ‚Barmherzigen Brüder' ihr trauriges Schicksal erleichtern kann.

Nur mehr eine kurze Strecke Weges und wir waren am Ziele unserer Wanderung angelangt. Über das idyllisch gelegene Walderbach selbst möchte ich nur kurz anführen, was Dr. Hager in seinem Werke über die Inventarisation der Kunstdenkmäler Bayerns vom historischen Standpunkt aus sagt:

„Das ehemalige Zisterzienserkloster liegt auf einer Terrassenstufe im Regentale, am rechten Ufer des Flusses. Walderbach war anfangs ein Chorherrenstift unter dem Titel des heiligen Nikolaus, des Wasserpatrons. Als Gründer verehrte das Kloster den Burggrafen Otto I. von Regensburg. Derselbe hat das Kloster gestiftet und ist auch der Urheber der Umwandlung der Stiftung in ein Zisterzienserkloster. Als Jahr der Umwandlung gibt die Fundatio 1143 an. Wie alle Zisterzienserkirchen, so wurde auch die Walderbacher in erster Linie der heiligen Maria geweiht. Als zweiter Patron wurde St. Nikolaus beibehalten. Walderbach galt als Familienstiftung der Burggrafen von Regensburg und der von diesen abgezweigten Landgrafen von Stefling. Verschiedene Glieder des Hauses fanden hier ihre Ruhestätte. Wie manch andere Klöster, so nahm auch Walderbach das Wappen der Stifter an, einen rechten Schrägbalken, worauf drei fünfblättrige Rosen. In der Spätzeit, nach der 1669 erfolgten Wiederherstellung des Klosters, nahm Walderbach zu dem alten Wappen noch ein zweites neues an, ein auf einem Hügel stehendes Kreuz mit zwei Querbalken.

Für die gute Disziplin im Kloster in der Zeit um 1300 zeugt, daß man 1308 in Waldsassen den bisherigen Abt von Walderbach begehrte. Der Walderbacher lehnte aber ab. Abt Johannes von Heilbronn

Digitized by Google

(† 24. Oktober 1424) erhielt für sich und seine Nachfolger das Recht der Pontifikalien. 1428 wurde das Kloster von den Hussiten geplündert und angezündet.

Die Bibliothek des Klosters hatte am Schlusse des Mittelalters einen bemerkenswerten Bestand.

1556 wurde in Walderbach die Reformation eingeführt. 1669 wurde das Kloster von dem Kurfürsten Ferdinand Maria wieder dem Zisterzienserorden abgetreten. Abt Malachias Lechner (1705—1721) begann den Bau einer neuen Abtei und eines Gasttraktes; Abt Stephan Romayr (1721—1732) vollendete denselben, versah auch die Kirche mit Altären und Beichtstühlen. Abt Engelbert Söttl (1735—1752) begann den Abbruch des romanischen Chores der Kirche behufs Erbauung eines weiteren und helleren Presbyteriums.

In Regensburg besaß Kloster Walderbach ein eigenes Haus als Herberge für die Äbte und Mönche, den Walderbacherhof in der Osterwacht, jetzt F 145/146. 1803 wurde das Kloster aufgehoben. Die Klostergebäude wurden geteilt in Rentamt, Pfarramt und Brauerei. Die Klosterkirche wurde Pfarrkirche. Die Kirche ist ein dreischiffiger, romanischer Bau. Das Innere, im ursprünglichen Stil restauriert, zeigt sogar noch die alten farbigen Zickzack- und Bandornamente an den ungemein kräftigen Schnittbogen und Gurten; dieselben haben Nachahmung gefunden in der Cäcilienkirche zu Regensburg. Mächtige Hausteinpfeiler beengen das Gesichtsfeld und geben der Kirche einen ernsten, düsteren Charakter."

Zu den Klostergebäuden gehörte auch das jetzige Schulhaus, das ehemals die Wohnung des Klosterrichters war. 1625 erbaut wurde es nach der Klosteraufhebung in das Schulhaus umgewandelt. Und dieses ist es, das unser lebhaftes Interesse erweckt; denn in diesem Haus erblickte F. X. Witt das Licht der Welt. Interessant ist, was die Chronik der Pfarrei Walderbach über die Hochzeit von Witts Eltern berichtet: „den 10. Oktober 1831. Große Feyerlichkeiten bey der ehlichen Einsegnung des Herrn Johann Baptist Witt, Lehrers von hier mit Jungfer Katharina Feldmaier, Bräuerstochter von Reichenbach. Mehrere Lehrer der Umgegend, so wie auch mehrere Geistliche waren dazu eingeladen, und es wurde bey dieser Gelegenheit eine große Messe von Bühler ausgeführt. Nachmittag wurde im Schulhause große Tafel für die geladenen Gäste gegeben. Sie war mehr als 30 Gedecke stark, ganz auf Kosten des Brautpaares."

Auf dem Kirchenchor in Walderbach scheint überhaupt Bühler ein gern gesungener Komponist gewesen zu sein, denn ein kleines boshaftes Stückchen, das Dr. Anton Walter in der Biographie Witts (Regensburg, F. Pustet ² 1906 S. 3) von dem kleinen „Witt Franzl" erzählt, knüpft sich ebenfalls an den Namen Bühler. Weil es meines Wissens die einzige Erinnerung an des Reformators Tätigkeit in Walderbach ist, die er mit eigenen Worten schildert, sei sie hier wiedergegeben:

„Ich fungierte — etwa sieben oder acht Jahre alt — eines schönen Ostersonntages als einziger Sopranist bei der Aufführung einer Vesper von Fr. X. Bühler unter der Direktion meines Vaters. Von der Vesper weiß ich gar nichts mehr, als daß zum Schlusse des Magnifikat eine kleine Fughette angehängt war. In meiner Bosheit faßte ich den Entschluß, den Chor „auseinanderzubringen". Statt also meine Pausen ordentlich zu halten, setzte ich an der unrechten Stelle ein, der erste Violinist, der mit mir zu gehen hatte, folgte mir und es stand keine zehn Takte an — alles war in Konfusion, der Organist zog alle Mixturen und damit war die Sache aus. Solche Bosheit steckte damals schon in mir; um aber das Maß voll zu machen, lief ich freudigst nach der Vesper nach Hause und erzählte der kopfschüttelnden Mutter den herrlichen Streich." Witt erzählte das, um zu beweisen, daß „er frühzeitig anfing, auf der Welt Konfusion anzurichten".

Dem Schulhaus galt natürlich zuerst mein Besuch. Doch wie staunte ich — kein Gedenkstein, keine noch so einfache Tafel kündet der Nachwelt, daß hier der große Reformator der katholischen Kirchenmusik das Licht der Welt erblickt hat. Drüben über dem Ozean, ja in allen Weltteilen, wo die *Musica sacra* erklingt, wird sein Name mit Ruhm und Dank genannt und sein Geburtsort kennt kaum mehr diesen Namen. Und wie ich mich später selbst überzeugte, hat nur die ältere Generation mehr eine schwache Erinnerung daran, und so wird der Name Witt in seiner Heimat vielleicht bald erlöschen. Nie und nimmer darf dies geschehen! Sogleich stand mein Plan fest: Eine Gedenktafel muß in Marmor und goldenen Lettern das Andenken des Reformators an seiner Geburtsstätte festhalten. Und all die Tausende von Mitgliedern des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, die sicherlich ihren ersten Generalpräses ehren und gern ihr Scherflein hiezu beitragen würden, standen vor meinem geistigen Auge. Der 25jährige Todestag Witts, der 2. Dezember 1913, mag den schönsten und erhabensten Anlaß zur Enthüllung bilden. Mit diesen Gedanken beschäftigt schritt ich dem Pfarrhof zu, um dem H. H. Ortspfarrer und dem H. H. Kooperator meinen Besuch zu machen und die Angelegenheit bei den Herren zur Sprache zu bringen. In freundlicher Weise wurde ich in dem geräumigen, ehemaligen Klostergebäude von dem Herrn Dechant und seinem Herrn Kaplan aufgenommen und nach kurzer, herzlicher Begrüßung waren wir schon bei der Marmortafel angekommen. Zu meiner Freude erfuhr ich nun, daß ich die Walderbacher doch etwas zu pietätlos eingeschätzt hatte. Vor zwanzig Jahren schon hatte man

Digitized by Google

den schönen Plan an eine Gedenktafel ins Auge gefaßt und der Herr Kooperator brachte mir ein kleines Büchlein, in dem folgendes zu lesen stand: „Zur Gedenktafel an dem Geburtshaus des Dr. F. X. Witt den Grundstock gelegt mit 4 Mark am 10. Sept. 1889 abends 6 Uhr vor dem hiesigen Schulhaus. Zeller, Kooperator." Diese 4 Mark blieben dann, um einige andere Märklein vermehrt, zwanzig Jahre lang die stummen und einsamen Zeugen des pietätvollen Gedankens. Nochmals wurde der Plan heuer im Juni von einigen Geistlichen der Pfarrei Walderbach aufgegriffen und als erste Spende zeichnete der Ortspfarrer 10 Mark. Wenn aber abermals zwanzig Jahre dahingehen müssen, bis diese erste Spende mehr Gefährten findet, dann kommt ein neues Geschlecht, das sich bei unseren kirchenmusikalischen Zeitläuften vielleicht weder an Witt noch an seine kirchenmusikalische Reform mehr erinnert.

Darum gestatte ich mir im Namen der Pfarrgeistlichkeit Walderbachs an die Freunde und Verehrer des seligen Dr. F. X. Witt, des Gründers und ersten Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, mich zu wenden mit der herzlichen Bitte, als Weihnachtsgeschenk eine kleine Gabe (und wäre es nur eine Mark) zur Herstellung der projektierten Gedenktafel zu spenden. Sollten aber die Gaben so reichlich fließen, daß die eingegangene Summe die Kosten einer Gedenktafel übersteigen würde, so könnte eventuell auch an die Herstellung einer Büste gedacht werden; ein geradezu idealer Platz in einer Anlage zwischen dem Schulhause und der Kirche wäre vorhanden. An die kirchenmusikalischen Schwesterorgane richte ich ferner das höfliche Ersuchen, im Interesse der pietätvollen Erinnerung an F. X. Witt den nachfolgenden Aufruf abzudrucken und so zur Verwirklichung des Planes beizutragen. Vielleicht wäre es dann auch möglich, die Enthüllung der Gedenktafel im Jahre 1913 mit einer kleinen kirchlichen und weltlichen Feier zu verbinden, zu der vielleicht zahlreiche Freunde und Verehrer Witts gerne erscheinen würden.

Als ich Abschied nahm von Walderbach senkten sich bereits die Schatten der Dämmerung auf die weite, stille Ebene. Nach rüstigem Marsche grüßten bald wieder die ernsten Klostertürme von Reichenbach die einsamen Wanderer und die flimmernden Lichter der Klostergebäude, die sich in den schwarzen Wassern des Regenflusses spiegelten, gaben dem nächtlichen Bilde einen eigenartig zaubervollen Reiz. Wehmütige Gedanken zogen durch meine Seele, als ich der Geschichte der Säkularisation gedachte, die auch in diesem friedlichen Tale ihre Spuren zurückgelassen. Droben am Himmel standen schon die leuchtenden Sterne, als wir wieder einzogen in unser stilles Dorf und drüben in der Kirche grüßte das ewige Licht die Pilger von Walderbach.

Gruß an Walderbach und Reichenbach

Gott mit dir im Regentale,
Wo zwei Münster herrlich ragen,
Die gar laut mit ernstem Schweigen
Über schweres Unrecht klagen!

Benedikts- und Bernhardssöhne
Wirkten hier im Pfälzergaue
Hochverehrt und segenspendend,
Bis der Sturm losbrach, der rauhe.

Himmelslicht des wahren Glaubens,
Lebensordnung, reine Sitten,
Kunst und Wissenschaft und Wohlstand
Wuchsen, wo die Mönche schritten.

Psalmen klangen in den Hallen,
Jubelnd sangen alle Glocken,
Am Altar der Fürst der Mönche,
In dem Chor viel dunkle Flocken.

Walderbach, mit trüber Schwermut
Schaust du dich im Wellenspiegel
An Marias Tempel leuchtet
Noch vergang'ner Glorie Siegel.

Schlummert selig fort, ihr Stifter!
Großes bautet ihr am Regen:
Reichlich wird der Herr euch lohnen,
Harrt der Urständ' fromm entgegen!

Sei gegrüßt, erbarmungsmildes
Reichenbach vom Duft umwoben,
Neuerstanden auf den grünen,
Friedensreichen Hügeln droben.

Segen allen, die barmherzig
Menschennot und Elend pflegen!
Gib dem Hirten und der Herde
Gnade, Herr, und vollsten Segen!

Will es Gott, ich wollte wieder
Nach dem Regentale wallen,
Bringt der Mai viel lichte Blumen
Und den Sang der Nachtigallen.

Digitized by Google

Aufruf

(Um Nachdruck wird gebeten)

Am 2. Dezember 1913 werden es 25 Jahre, daß der Gründer und erste Generalpräses des Cäcilienvereins, **Dr. F. X. Witt,** zu Landshut starb. Ein ernstes, würdiges Denkmal schmückt sein Grab und hält das Andenken an den großen Reformator der katholischen Kirchenmusik fest. Nicht so an seinem Geburtsort, dem oberpfälzischen Pfarrdorf Walderbach. Keine Gedenktafel, kein Gedenkstein kündet an dem dortigen Schulhaus, daß hier Franz Xaver Witt als Sohn eines Lehrers am 9. Februar 1834 das Licht der Welt erblickte; schon droht das Andenken an den bedeutenden Mann, dessen Name in allen Ländern, wo katholische Kirchenmusik erklingt, mit Ruhm und Dankbarkeit genannt wird, in seiner Heimat zu verlöschen, wie der Unterfertigte bei einem Besuche des Dorfes sich heuer selbst überzeugen konnte. Die vielen Freunde und Verehrer Franz Xaver Witts werden es darum mit dem Unterzeichneten gewiß für eine Ehrenpflicht ansehen, daß des reichverdienten Mannes Name an seinem Geburtshause durch eine Gedenktafel den kommenden Generationen wachgehalten werde. Und so bitte ich im Namen der Pfarrgeistlichkeit Walderbachs zur 25. Wiederkehr von Witts Todestag um eine kleine Gabe für einen solchen Gedenkstein; sollten die Spenden reichlicher fließen, so könnte auch eventuell an die Herstellung einer Büste auf dem geradezu idealen Platze zwischen Schulhaus und Kirche gedacht werden. Über die eingelaufenen Gaben wird von Zeit zu Zeit in der *Musica sacra* quittiert. Geldsendungen können **nur** an folgende Adresse gemacht werden: Hochwürden Herrn Joseph Forster, Kooperator, Walderbach (Oberpfalz).

Dr. Karl Weinmann
Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

Weihnachten

Weihnachtsklänge, Weihnachtslieder!
Klinge, klinge, süß Getön,
Senke, Himmel, dich hernieder
Auf die Erde goldenschön.

Tannenglanz und Lichterflimmer!
Wie ein Kindlein muß ich stehn;
Ganz bezaubert von dem Schimmer
Hör' ich Engel sachte gehn.

Lausche ihren Christnachtweisen
In der stillen, heil'gen Nacht,
Wo beim Sang, dem märchenleisen,
Ein holdselig Knäblein wacht.

Und nun klingen alle Glocken,
Zaubermächtig künden sie
Weit hinaus mit frohem Locken
Allgewalt'ge Melodie.

Weit hinaus und tief zu Herzen,
Von der Kindheit ist's das Lied,
Das beim hellen Glanz der Kerzen
Sehnsuchtsbang das Herz durchzieht.

Und zum Kinde werd' ich wieder —
Klinge, klinge, süß Getön,
Senke, Himmel, dich hernieder
Auf die Erde goldenschön.

Hermann Kiehne

Digitized by Google

Zur Theorie

Unter dieser Rubrik bringt die Redaktion wissenschaftliche Erörterungen, Diskussionen usw. besonders aus dem Gebiete des gregorianischen Chorals, ohne selbst zu diesen Fragen Stellung zu nehmen.

Choral und Chroma

Als ich in meinem Opus 160 mein ganzes kirchenmusikalisches System, das ich mit Überzeugung vertrete, in dem ich — wie es natürlich erscheint — lebe und schwebe, auch auf das Choralgebiet übertrug, mußte ich auf Gegnerschaft gefaßt sein. Die erste und schärfste Kritik, die mir zur Kenntnis kam, war das mit J. F. unterzeichnete Referat im „Chorwächter". Heute lerne ich in dem Verfasser desselben Herrn Musikdirektor J. Frei in Sursee kennen und erfahre zugleich die Tatsache, daß der auch als Referent für den Vereinskatalog tätige Kritiker in der kirchenmusikalischen Praxis auch einen modernen Stil gelten läßt und daß er die Aufführung meiner *Missa „Mater admirabilis"* — oder war es die *„Stella maris"* — bei einer Schweizer Vereinsversammlung warm begrüßt hat. Dafür meinen Dank! Aber ist denn von der Erkenntnis der Brauchbarkeit meines Opus 87 und 141 wie der Kirchlichkeit dieser Art modernen Stils ein gar so großer Schritt zu einer wohlwollenden Beurteilung meines Opus 160, das aus demselben künstlerischen Empfinden quillt? Warum diese schroffe Art einer kurzweg vernichtenden Kritik ohne weitere Argumentation als den einfachen Hinweis auf die eigene Richtung, die vom Chroma in der Umgebung des Chorals nichts wissen will? Ich wäre — alten Grundsätzen getreu — trotzdem nicht zur Abwehr geschritten, die nach der Lage der Dinge doch auf meiner Seite ist, wäre mir nicht um das System gewesen. Ich bitte darum ja die Sache nicht persönlich zu nehmen. Speziell mein Artikel im Vereinsorgan will nur gegen ein engherziges System kämpfen. Wenn mir dabei Ausdrücke unterlaufen, die mit Freis Kritik zusammenhängen, so liegt das nur in der Natur der Beweisgründe wie der scharfen Tonart seines Referates. Der Artikel im Vereinsorgan ist noch lange nicht zu Ende und wird jedenfalls auch noch weitere Erörterungen auslösen, so daß ich mir die diesbezügliche Replik auf später aufspare. Für heute nur kurz das folgende:

Freis Hauptargument liegt in dem Prinzip der Stileinheit und geht auf das Axiom hinaus: Ist die Melodie diatonisch, so muß es auch die Begleitung sein. Spezifiziert lautet das: Enthält die Melodie keine Diësis, kein ♯, kein ♭, so darf auch die dazu gehörige Harmonie im ganzen Verlaufe des Tonstückes kein ♯ und kein ♭ anwenden, d. h. es ist ohne weiteres jede Modulation ausgeschlossen. Wenn Stileinheit diese ungeheuerliche Forderung stellte, wieviel Sünden wären, seit die Welt eine Harmonie kennt, schon begangen worden! Ein großer Sünder wäre der große Palestrina, ein noch größerer der Feuergeist Orlando und der größte Richard Wagner, der sich die Stillosigkeit erlaubte, eine starrdiatonische Melodie mit impulsiver Chromatik zu umgeben, wie der „Pilgerchor" beweist. Man höre doch endlich einmal auf, dem Prinzip der Stileinheit eine so unhaltbare Bedeutung zu geben! Die Stileinheit gibt der Melodie, was der Melodie ist und der Harmonie, was der Harmonie ist. Es handelt sich nicht darum, ob wir uns Choral ohne Chroma denken können, sondern darum, ob es eine unumstößliche künstlerische Forderung ist, daß eine diatonische Melodie alle und jede Diësis ausschließt oder nicht. Die großen Meister aller Jahrhunderte, aller Richtungen, alle großen Namen, die die kirchliche wie die Profanmusik gezeitigt, erheben sich gegen diesen ungeheuerlichen Lehrsatz, der, in einer mißverstandenen Tendenz des Neupalestrinismus geheime Wurzel fassend, erst vor wenigen Jahren in der Choralbegleitung an die Oberfläche trat. Was müssen da sich gebildete Musiker denken, wenn heute noch mit derartigen Grundsätzen operiert wird? Haben die Konservatoristen da nicht wirklich ein Recht, mit Bedauern und Achselzucken auf die Inferiorität der katholischen Kirchenmusik herabzublicken?

Wenn wir aber einmal so weit sind, daß wir, wie das Gros der Kirchenmusiker, wie Witt, Haberl und heute Nekes, Wiltberger etc., dem Beispiele Palestrinas folgend, die schlußbildende Diësis zulassend, die vermeintliche Stileinheit einmal in so energischer Weise durchbrechen, kann man denn dann Grenzen ziehen, wie weit die Modulation gehen darf? Kann man die Diësis etwa mit Zahl und Maß abwägen? Es gibt nur eine Schranke: das ist die künstlerische. Soweit der Fluß der Modulation sich logisch zu entwickeln vermag, soweit stehen ihr die Schranken offen. Warum soll das, was der *Missa „Mater admirabilis"* oder *„Stella maris"* ziemt, im Opus 160 nun auf einmal „weichlich, unmännlich" und weiß Gott was sonst noch alles erscheinen und auf die Theorie vom „Sich-ausleben-lassen" hinausgehen? Diese Ansicht klammert sich an den unbegründeten Vorwurf von der „Süßlichkeit und Weichlichkeit" des Chromas. Was das Chroma vermag, heißt nicht Weichlichkeit, sondern Größe, Erhabenheit. Man schaue sich darnach einmal Bruckners *F*-moll-Messe an! Oder sein *Te Deum!* Der Ewigkeitsgedanke ist es, der in seiner großen Seele das Chroma auslöst! Und wo ist derjenige, der behaupten möchte, daß Bruckners großes Genie am „Unentschlossenen, Unmännlichen" hafte, wie man es einer Gries-

Digitized by Google

bacherschen Chromatik imputieren möchte. Wucht und Kraft ist die Charakteristik seines Ausdrucks und seine Sprache ist eine Titanensprache.

Es geht halt wie immer, wenn theoretische Maxime sich festankern wollen. Wie lange sind sie doch der besseren Erkenntnis im Wege und wie lange braucht hinterher die ausübende Kunst, bis sie den Stein aus dem Wege wälzt! Frei hat sich mit seinen Ansichten und Empfindungen bis zur Überzeugung von der Existenzberechtigung einer *Missa „Mater admirabilis"* durchgerungen. Aber die weiteren notwendigen Konsequenzen zu ziehen, ist ihm noch nicht gelungen.

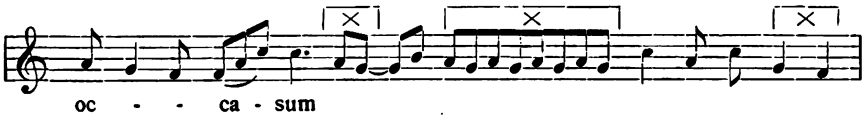
Wie vielen ist doch auf der Route nach vorwärts nur ein Phantom im Wege! Ein Phantom, das lediglich in einer optischen Illusion besteht und da Gefahren für die Klangwirkung vermuten läßt, wo ein ganz unschuldig ♯ und ♭ dräuend das Haupt erhebt! Wollte man unbefangen aufführen, hören, wohlwollend prüfen, käme sicherlich ein ganz anderes Urteil zutage. Noch viel instruktiver wäre für den geschulten Tonsetzer die direkte Satzprobe. Wenn sich doch meine Gegner einmal an die Arbeit machen wollten, das Verfahren eigenhändig auszuproben. Wie würde da das Problem von Choral und Chroma in ganz anderem Lichte erscheinen! Wie würden da die Illusionen, der die Augenprobe unterliegt, zerstäuben! Es ist so lehrreich, am eigenen Können zu erfahren, wie energisch die diatonische Melodie sich aus eigener Kraft gegen alle Indiskretion von Fremdharmonien zu schützen weiß, wie die Zahl der chromatischen Kombinationen im Einzelfall auf ein Minimum zusammenschmilzt. Und mehr noch. Mit wachsender Freude sieht man, wie der Choral in der neuen Beleuchtungsart an Plastik gewinnt, ohne an seiner Gestalt zu verlieren — eine Erfahrung, die den Künstler unbedingt hinreißen muß, der nicht absichtlich sein Herz verschließen will vor der zwingenden Schönheit, die als Resultat eines freien Zusammenwirkens aller musikalischen Faktoren sich offenbart.

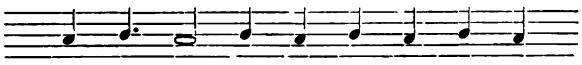
Einen auf der Feder schwebenden Vergleich mit der bildenden Kunst muß ich mir hier aus Raumgründen ersparen. Aber weiter!

Neben der Stileinheit ist es das Schlagwort von der „Objektivität", das gerne und diesmal von Breitenbach ins Treffen geführt wird. Was ich davon halte, ist am Schlusse des II. Bandes meiner Stilistik auseinander gesetzt. Es ist schon so viel auf diesen Begriff hin gesündigt worden, daß er — ich darf sagen — den größten Teil von Schuld an der Rückständigkeit der katholischen Kirchenmusik von heute auf dem Kerbholze hat. Es wird noch weitere Gelegenheit gegeben, Herrn Breitenbach zu beweisen, daß Objektivität durchaus nicht das Hauptziel aller Kirchenmusik ist und daß der Choral in seiner Geschichte wie in seinem Wesen durchaus nicht so objektiv erscheint, als manche annehmen. Darnach fällt auch die Pflicht der Objektivität für die Begleitharmonie weg. Auch halte ich es durchaus nicht für erwiesen, daß der in unseren Tagen sich einschleichende Begriff der Starrdiatonik so ganz reine Objektivität darstellt, als ihre Verfechter glauben machen wollen. Das mit wahrem Hautgout ins Treffen geführte Schlagwort mit moralischem Einschlag soll meinem System einen pikanten Beigeschmack geben. Aber die Theorie von dem „Sich-ausleben-Lassen" bedeutet auf das Gebiet der Tonkunst übersetzt, nichts anderes als die Forderung der künstlerischen Freiheit für alle musikalischen Faktoren, auch die Harmonie, und in meinem Spezialfalle die Forderung von etwas mehr Freiheit, als der große Reformator Palestrina bereits angebahnt. Griesbacher lebt sich in seinem Opus 160 nicht weiter aus, als in seinem Opus 87 oder in seinem Opus 150, dem *Repertorium chorale,* das im Kompositionsprinzip das Verhältnis von Choral und Chroma noch überzeugender illustriert und vom Publikum mit seltener Begeisterung aufgegriffen wird, so daß innerhalb Jahresfrist eine gewaltige Vollauflage abgesetzt wurde. Ist etwa das Publikum auch bereits moralisch so defekt geworden, daß es den Degout nicht mehr merkt und sich mit perversen Gelüsten auf die verpönte Kost stürzt, ohne den Abschaum entrüstet von sich zu weisen? Oder darf der Komponist sich etwa mit der Hoffnung schmeicheln, daß er das edle Empfinden weitester Kreise ins Zentrum getroffen hat und daß es nur an dem guten Willen der Theoretiker hängt, das Echte an der Sache zu prüfen und anzuerkennen. Daß Herr Musikdirektor Frei mein Wort von dem Choral, „der die ganze Farbenpracht der modernen Palette herausfordert", für eine leere „Phrase" hält, kann ich ihm verzeihen. Wer aber tiefer sieht, der wird mir recht geben, daß die altliturgische Melodie ihre Latentharmonien birgt, ihren natürlichen Harmoniendrang, der sich für den denkenden Musiker so unzweifelhaft offenbart, daß in manchen Fällen eine bestimmte Modulation unbedingt geboten erscheint. Ähnlich liegt es mit den melodischen Querständen, die für die Diatonik häufig ganz unüberbrückbar sind und meistens mit einer gründlichen Kapitulation der Harmonie vor dem Zwang der Umstände und mit einem ästhetischen Manko endigt. Diese Tatsachen sind im I. Bande meiner Stilistik S. 83—89 erörtert und mit Beispielen illustriert.

Daß mein Wissensniveau tiefer gestellt wird, als das eines jeden „angehenden Musikschülers", will ich mit christlicher Geduld und sokratischer Überzeugung tragen. Aber zu dem Mittel der Verdrehung und Entstellung sollte Herr Frei nicht greifen, als ob ich dem Chroma im Melodiebestande des Chorals das Wort reden wollte. Wenn ich im Vorworte zu meinem Opus 160 von Choralbegleitung und harmonisch-modulatorischen Prinzipien spreche, so versteht es sich von selbst, wie das Diktum von der „Choralmelodie, die das Chroma nicht ausschließt", zu verstehen ist. Daß ich für die harmonische Unterlage zum *Crucifixus* auf eine „schneidende Dissonanz" verfiel, liegt in der Natur des Textgedankens, der in der Kunst schon viel derartiges produziert hat. Ich halte nämlich die Kreuzigung auf Golgatha für die schärfste Dissonanz der Weltgeschichte. Und wenn mein Kritiker sich an der „Tändelei" meiner harmonischen Auffassung des *„Et in Spiritum"* stößt, so möge er sich beim Choral selbst bedanken, der diese

Digitized by Google

Harmonie zuläßt — nein, nicht nur zuläßt, sondern mit seinem ganzen Wesen förmlich herausfordert, wie jeder männiglich sich überzeugen kann. Es liegt dies nicht bloß an dem harmonischen Latentgehalte der Melodie. Nein, der Choral liebt überhaupt solche „Tändeleien", wie z. B. der Traktus in der *Missa votiva de Ss. Sacramento* ausweist mit seinem:

mit gehöriger Deutlichkeit ausweist. Sind etwa meine liegenden Dauerharmonien mit der so langsamen Seitenbewegung



kirchlich unwürdiger, als die doppelt und dreifach raschere Wellenbewegung, die sich der Choral erlaubt? Will er vielleicht, weil die „Flügelbewegungen der den Heiligen Geist symbolisierenden Taube" hier wohl deplaziert erscheinen, den Sonnenuntergang malen? Aber dann hat's sein Bedenken; denn die Sonne schwankt nicht wie ein Eindecker auf und nieder, nieder und auf. Und doch bleibt der Choral bei seinen Flügelbewegungen, die nicht etwa „unmännlich", sondern nachgerade „tierisch" sind, eigensinnig stehen. Wie unkirchlich doch so ein Choral gleich werden kann, wenn er gerade im „Sich-ausleben-lassen" ist und sich dabei blutwenig um engherzige Kritiker kümmert. Und wie ist mir denn? Ist nicht gerade diese Stelle die allerdiatonischeste in meinen Choral-*Credos?* Geradezu starrdiatonisch — das Ideal des 20. Jahrhunderts, wo der Genius der Menschheit nach jahrhundertelanger Irrfahrt endlich die wahre und allein richtige Choralbegleitung entdeckt hat, wie Herr Musikdirektor Frei erklärt! Kein Härchen Chroma trübt das *„Et in Spiritum"* in meinem Opus 160. Und der Diatoniker, der diese Stelle kritisiert, schneidet sich ins eigene Fleisch. Sollte etwa gar die Diatonik ihre besonderen Gefahren bergen? J. Frei brandmarkt gerade diese Stelle mit Emphase. Was ist denn Böses an ihr? Die Harmonie rein diatonisch — die Melodie, soweit sie in der Oberstimme meiner Begleitung als meine Zutat in Erscheinung tritt, im reinsten Choral-Idiom geschrieben, ruhiger, getragener, als die Choralrhythmen es sind. Was gibt es da auszusetzen? Und fügt sich in diesen Rahmen nicht die Melodie des *„Et in Spiritum"* wie gegossen? Wo ist da das Unkirchliche, Unmännliche, Weiche? Die Flügelbewegungen?! Sie stammen vom Choral und fußen in seinem innersten Wesen. Armer Choral! Muß man dich nicht gleich bis zur letzten Note revidieren, um dich den mimosenhaften Empfindungen der Stilkritiker des 20. Jahrhunderts anzupassen?

Wie doch die Begriffe sich entstellen lassen, wenn ein eingefleischter Theoretiker einen unhaltbaren Standpunkt mit dem Mute der Verzweiflung verteidigen möchte! Frei beruft sich auf Springer. Weiß er denn nicht, daß Springers impulsive Künstlernatur längst die Fesseln der Starrdiatonik gesprengt hat, um sich in freierer Harmonik „auszuleben", daß er in der Choralbegleitung sein ♯ und ♭ anwendet in einem hochmodernen System, das sich in der Wirkung mit dem meinigen nahezu völlig deckt? Springers Diatonik von heute führt in der Wirkung zur gleich freien Anwendung der Diësis, wie sie in Griesbachers Chromatik sich zeigt. All die Hiebe, die auf Griesbacher zielen, müssen auch Springer treffen. Oder vielmehr umgekehrt: die Kugel kehrt sich gegen den Schützen, der sie abgesandt. Freis Fragment aus seinen andauernd ungedruckten Choral-*Credos,* womit die meinigen in Schatten gestellt werden, ist ein echtes Muster jener platten Schuldiatonik, die keine Ahnung hat von der künstlerischen Tiefe der Springerschen Diatonik und die den Bestrebungen eines Dr. Mathias nur das eine abgeguckt hat, daß jede Diësis zu meiden ist. Der von ihm angewandte Dominantseptakkord ist das Weichste, was ich kenne, weit weicher als alles Chroma und alle alterierten Harmonien. Und doch darf er „zum Altare dringen"! Abgesehen von den unschönen verdeckten Parallelen, die sich diese von „Choralkennern wie keine andere" hochgeschätzte „Begleitungsart" erlaubt, birgt sie auch eine von jenen blanken Quinten, die sich auch der moderne Tonsetzer versagen muß, wie sie dem konservativen Programm völlig widersprechen. Wenn Freis Choral-*Credo* noch mehr solcher paradigmatischer Perlen bergen, dann tut er freilich gut, wenn er noch eine Zeitlang auf den „großen Zug" wartet, bis er sie der Veröffentlichung übergibt.

Steht denn heute alles auf dem Kopfe? Da wird ein Griesbacher als Chromatiker verdammt und gerade die Diatonik soll ihm den Strick drehen! Dort stellt ein Diatoniker sein System als das ausschließlich richtige hin und beruft sich dabei auf — Richard Wagner. Wieder ein anderer huldigt der Diatonik und würzt sie mit ♯ und ♭ nach seinem Ermessen. Dort ziehen zwei Feinde der Chromatik die Waffen zum Kampfe gegen den gemeinsamen Feind, Frei, der Starrdiatoniker und Breitenbach, der Polyphoniker. Und beide merken es kaum, daß sie selbst sich feindselig gegenüberstehen und zunächst einen Waffengang unter sich auszufechten haben; denn der Diatoniker verwirft alle Diësis, auch die altpolyphone und der Polyphoniker führt gegen ihn bereits die ersten Plänklertruppen ins Feld. Alle beide aber kämpfen gegen ein Phantom, das von der Nähe besehen, sich als ein Engel des Lichts erweist, als ein Ideal von Stilreinheit und künstlerischer Größe, das, durch Palestrina schon im Prinzip erschaut, erst heute im Kampfe der Gegensätze greifbare Gestalt gewonnen. Wer dagegen streiten will, dem bleibt es unbenommen.

Ich habe es als groß und rein erkannt und will es verteidigen gegen alle Angriffe. Nicht „Extravaganzen" sind es, die ich suche. Ein Herzensbedürfnis ist es mir gewesen, mich in meinem Opus 160

Digitized by Google

auszusprechen. Ohne Furcht! Ohne Scheu! Wie ich es, getragen von innerster Überzeugung, gewohnt bin. Oder ist es nach der Konstellation jener Tage nicht ein gleich gefährliches Unternehmen gewesen, die *Missa „Stella maris"* niederzuschreiben, das *„Stabat mater"* und andere Kompositionen derart, die gegen den Strom schwimmen? Ich halte mich nicht für den Fremdling, der als Künstler auf das Terrain der polyphonen Chorkomposition verbannt bleiben und auf der Scholle des Chorals als Neuling und Eindringling gelten soll. Der Choral ist keine Reservedomäne, auf die die vor etlichen Jahren plötzlich aufgetauchten Diatoniker das alleinige Mutungsrecht haben. Zur Choralbegleitung gehört Kunst und Kunst und wieder Kunst. Nur ein ausgegorenes, kontrapunktisches und harmonisches Verständnis vermag da das Rechte zu treffen. Laien gehen in der Irre und müssen sich mangels geklärter Empfindung an künstlich konstruierte Axiome halten, die vor den Augen einer unbefangenen Kritik zu Staub zerstieben. Ich danke Gott dafür, daß er mich auf dem Wege schwerer innerer Kämpfe von dem engherzigen Standpunkt, den ich als Polyphoniker einst einnahm, zur Erkenntnis kommen ließ, daß gar vieles, was ein mißverstandener Konservatismus uns predigte, auf Illusionen hinausging. Haberls verdienstvolle Arbeit ist damit nicht untergraben. Der Palestrinastil leuchtet auch mir als Leitstern voran. Aber ich bin der Überzeugung, daß der Stilzwang der letzten Periode hemmend und lähmend auf die kirchenmusikalische Entwicklung gewirkt, daß er den gegenwärtigen Tiefstand verschuldet hat — und zwar größtenteils durch mißverstandene diatonische Tendenzen. Nicht ich bin es, der die Kirchenportale öffnet, sondern das *Motu proprio* ist es, das den Bann gelöst hat und die kirchenmusikalische Moderne bis zum Altare dringen läßt. Was spielt da der „Engel mit dem Flammenschwerte", der sich den im kirchenmusikalischen Gesetzbuch niedergelegten Ideen mit heiligem Eifer in den Weg legt, für eine gar seltsame Rolle?!

Aber abgesehen von der Zeitenströmung, von dem Für und Wider des Konservatismus, wie der Fortschrittsbewegung: Ein Grundsatz bleibt immer bestehen — eine Forderung hat ewig Geltung in der Kunst: die Forderung der Individualität, der persönlichen Note, die dem alten Märchen von der Objektivität der Kirchenmusik diametral gegenübersteht und überall da in Kraft tritt, wo es eine Kunstentfaltung gibt: auch in der Choralbegleitung. Ich weiß auch, daß alles Originelle und vermeintlich Neue stets bekämpft worden ist, bis es zum Siege gelangte. So erging es mit Witts Raphaelmesse. So erging es mit Rheinbergers Kirchenkompositionen. Wie wurden sie begeifert! Und wie herrlich ist ihr Triumph, der bei Rheinberger erst in unseren Tagen einsetzt. Das ist's, was mich aufrecht erhält im Kampfe. Der Mut der Überzeugung wird noch mehr aushalten als eine vernichtende Kritik und eine unberechtigte, mit allen erdenklichen Sophismen gespickte Abwehr.

Ich kann nicht schließen ohne den *„tertius gaudens"* zu beobachten, der in diesem Widerstreit von Meinungen aus sicherer Ferne und wohlgedeckt, wie die Prinzen und Könige im Balkankriege, zusieht. Hier ist es sogar der „Vierte". Denn drei sind es, die sich streiten: Frei, der Starrdiatoniker, Breitenbach, der Polyphoniker, und Griesbacher, der Freiharmoniker. Was mag wohl der Zuschauer denken? Er wird sich nach Art des Katers Hiddigeigei fragen: „Warum — — liegen sich diese drei in den Haaren?" Und die der Poesie nicht entbehrende Antwort muß lauten: „Aus Enthusiasmus für ein und dieselbe große Sache! Aus hell lodernder Begeisterung für die altehrwürdige Idealgestalt des Chorals!" Ja soll e denn das nicht eher ein Grund zur Einigung sein, statt zum Streite? Ist es vielleicht doch so, daß der Choral Raum bietet für alle künstlerischen Bestrebungen, ob sie nun auf freier Kunstentfaltung beruhen oder auf systematischer Einschränkung. Dann gilt mein Gleichnis vom Bilde, das durch den Rahmen nur äußerlich verschiedenartig beleuchtet werden, aber niemals an seiner Größe und Originalität einbüßen kann. Es gilt mein Gleichnis von der Madonna, deren hehre Lichtgestalt in den verschiedenartigsten Darstellungen die Kunst aller Jahrhunderte erhellt.

Jedenfalls drängt es mich, nach dem Meinungsaustausch meinen Gegnern in Hochachtung die Hände zu drücken. Eine offene Gegnerschaft ist mir lieber als die untätige Gefolgschaft des Indifferentismus, der dem Kampfe kalt zuschaut und den Choral bleibend eine aschgraue Sache sein läßt. Ein Ideal muß der Mensch haben. Und es mutig zu verteidigen ist eine gar schöne Sache!

Regensburg, 24. Oktober 1912 P. Griesbacher

Erwiderung

Es war mir zum voraus klar, daß Kanonikus Peter Griesbacher sich auf meine Ausführungen in Nr. 11 dieser Zeitschrift (Seite 249 ff.) zum Worte melden werde. Beim Niederschreiben meiner „Abwehr" wußte ich auch schon den Inhalt der Griesbacherschen Erwiderung; endlich war ich auch auf die „Tonart" vorbereitet. Auf die vielen „Liebenswürdigkeiten", mit welchen P. Griesbacher in vorstehenden Zeilen mich beehrt, trete ich nicht ein; die *„Musica sacra"* soll der „Förderung der katholischen Kirchenmusik" dienen, nicht kleinlichen, von persönlicher Gereiztheit diktierten, in brüskem, absprechendem Tone gehaltenen Polemiken. —

Ich anerkenne voll und ganz Griesbachers Verdienste um die Entwicklung der kirchlichen Figuralmusik; als Beweise führe ich an meine Referate über Griesbachersche Kompositionen im Cäcilienvereinskatalog (siehe u. a. Nr. 3757a, b, c, 3889); meine Referate im „Chorwächter"; als Beweis führe ich ferner an die Tatsache, daß ich im verflossenen Sommer extra nach Olten gereist bin, um bei einer großen Festversammlung die Orgelpartie zu Griesbachers Opus 86 *(„Missa Mater admirabilis")* zu spielen; daß

Digitized by Google

ich seine hoch-chromatische Messe Op. 117 als Muster einer guten, modernen Kompositionsweise anläßlich eines Chordirektoren-Kurses in Sursee (Sommer 1912) mit den Kursisten besprochen, eingeübt und aufgeführt habe. — Trotzdem, oder vielleicht deshalb, weil ich Choral und freie Komposition voneinander zu unterscheiden weiß, halte ich an meinem Grundsatze fest: der diatonischen Choralmelodie eine in der Hauptsache auch diatonische Begleitung! Zu diesem Grundsatze habe ich mich durch eigene Studien, durch eigene Versuche, auch mit chromatischer Begleitungsweise — lange vor Erscheinen von Griesbachers Opus 160 — „durchgerungen". Nach wie vor muß ich aus Überzeugung es als eine große Gefahr für die Unversehrtheit des Chorals bezeichnen, wenn man jetzt Choralbegleitungen wie Griesbachers Opus 160 als Muster hinstellen will. Ich halte es auch für eine Ehrenpflicht eines katholischen Kirchenmusikers, das kostbare Erbgut, welches wir in den verschiedenen charakteristischen Eigenheiten der Kirchentonarten noch besitzen, mit allen Mitteln vor dem Untergange zu bewahren — *ut pupillam oculi.* Diese Eigenheiten gehen aber sofort verloren, wenn wir der Choralmelodie eine modern aufgeputzte Harmonie geben. Oder büßt nicht der dorische Modus schon viel von seiner herben Schönheit ein, wenn die Harmonie das charakteristische *c* verschmäht und dafür *cis* verwendet? Wer das nicht fühlt, hat eben kein Verständnis für die Schönheiten der Kirchentonarten, dessen Ohr ist verweichlicht. —

Daß Herr Griesbacher das Fragment aus meiner „andauernd ungedruckten" Begleitung zum III. *Credo* so „wohlwollend" beurteilt, will ich ebenfalls „mit christlicher Geduld und sokratischer Überzeugung tragen". Daß viele Choralkenner und Kirchenmusiker über meine Begleitungsart anders denken, als mein Gegenpart, beweisen die vielen mir aus Deutschland, Österreich und der Schweiz zugekommenen zustimmenden und aufmunternden Schreiben. Soll ich einige daraus Herrn Griesbacher und den Lesern der *„Musica sacra"* zur Kenntnis bringen? Sie alle würden daraus ersehen, daß ich nicht der Einzige bin, der vom modernen Chroma in der Choralbegleitung nichts wissen will. —

Herr Griesbacher sagt, dem Begriffe „Objektivität" sei der größte Teil von Schuld an der Rückständigkeit der katholischen Kirchenmusik von heute aufs Kerbholz zu schreiben. Zugegeben, daß mit diesem Begriffe sehr oft Mißbrauch getrieben wurde, daß dieser Begriff oft und oft als Deckmantel für den Mangel an wirklichem kompositorischen Geiste dienen mußte; erwägen wir aber, was der „Subjektivismus" in der Kirchenmusik in früheren und späteren Zeiten „gesündigt" hat, so werden wir zu der Überzeugung kommen, daß die Sünden, welche die „Objektivität" verschuldet hat, die kleinern, harmloseren sind. —

Daß das päpstliche *Motu proprio* nun auch noch die Schuld an dem entbrannten Streite in der Choralbegleitungsfrage tragen soll, ist fast — komisch. Was man doch alles aus diesem Erlasse herausholen kann, wenn man — Phantasie hat! —

Den Vorwurf Griesbachers, als habe ich zu dem Mittel der Verdrehung und Entstellung gegriffen, weise ich höflich, aber bestimmt zurück. Wenn man mit einigen wenigen Sätzen ein ganz neues, folgenschweres Programm aufstellen und begründen will (siehe Vorwort zu Griesbachers Opus 160), so muß man sich eben klar und deutlich ausdrücken. Hätte der Autor des zitierten Werkes geschrieben: daß „die vielhundertjährige Choralmelodie die Chromatik für die begleitende Harmonie nicht ausschließt", so wäre weder eine „Verdrehung" noch „Entstellung" denkbar gewesen. Ich habe den Satz Griesbachers so glossiert, wie er wirklich gedruckt ist (*M. s.* S. 251).

Ein weiteres Streiten mit Herrn Griesbacher ist fruchtlos. Mir war es nur darum zu tun, es offen auszusprechen, daß mir die Grundsätze Griesbachers über Choralbegleitung als nicht vereinbar mit dem Wesen des Chorals vorkommen. Wie schon angedeutet, denken noch viele Kirchenmusiker der Gegenwart wie ich; sie werden sich doch etwas verwundern darüber, daß man sie deswegen als „rückständig" bezeichnet. — Wir wollen also so rückständig bleiben, daß wir die Fortschritte, welche die Komposition kirchlicher Figuralmusik aufweist, im Interesse der Kunst mit lebhafter Freude begrüßen, auch Herrn Griesbacher dankbar sein für jedes neue Opus, das im Geiste seiner *Missa „Mater admirabilis"* und *Stella maris"* aus seiner Feder fließt; wir freuen uns auch mit aufrichtigem Herzen der endlich erfolgten Anerkennung und Würdigung der Werke Rheinbergers, Bruckners u. a. Das hindert uns aber nicht, auch in Zukunft Choral von mehrstimmiger Musik zu unterscheiden, als eine Welt für sich zu betrachten und zu behandeln. —

Sursee, 14. November 1912 Joseph Frei

Nach altem Redaktionsbrauch hat die Schriftleitung nunmehr jedem Teile je zweimal das Wort zu offener Aussprache in ausgiebigem Maße ($10^1/_2$ + 6 Seiten Kleindruck) gegeben und schließt mit dem ablaufenden Jahrgang die Debatte, zumal dieselbe das rein sachliche Gebiet zu verlassen droht. Aus diesem Grund muß es sich die Redaktion auch versagen, die in dieser Angelegenheit in nicht geringer Zahl eingelaufenen Zuschriften und Artikel zu veröffentlichen. Die Redaktion

Digitized by Google

Musikalische Rundschau

Die katholische Welt hat einen großen Verlust erlitten durch den allzufrühen in **Brüssel** erfolgten Heimgang Edgar Tinels. Geboren am 27. März 1854 in Ostflandern zog er früh schon (durch Gewinnung des ersten Kompositionspreises für ein Kantate) die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich. Nach Gevaerts Tode ward er zum Direktor des Brüsseler Konservatoriums ernannt (1909). Außer dem dreiaktigen Musikdrama Godoleva (1897), der geistlichen Oper Katharina (1909), mehreren Chorwerken mit Solo- und Orchesterbegleitung schuf er ein großzügiges *Te Deum* und vor allem das Oratorium Franziskus (1888), wohl sein bedeutendstes Werk. Ebenso schrieb er eine fünfstimmige Lourdesmesse (1898). Wir konnten bis jetzt nicht in Erfahrung bringen, wo diese Messe aufgeführt worden wäre in den katholischen Kirchen, für die sie geschrieben ward.

In Tinel ist einer der Großen hingegangen, dessen Mut wir allezeit bewunderten, in dieser Zeit der Kleinchörigkeit für große Kirchenchöre zu schreiben. Wir sehen ihn noch wie er 1893 in Leipzig weilte, als eine vieltausendköpfige Menge begeistert ihm zujubelte nach der hinreißenden Aufführung seines „Franziskus" unter der Direktion von Paul Klengel. Die Titelrolle führte Heinrich Vogl, der große Tristansänger aus († 1903); die Wirkung, besonders des Sonnengesanges und des Liedes der Liebe, wird uns unvergeßlich bleiben. Und nun ist er dahingegangen, und niemand bedenkt es groß im Herzen. Wir haben seit Jahren gewartet zu lesen in den Berichten der größeren Kirchenchöre des katholischen Deutschlands, ob dieses Werk „Franziskus" den Rundgang antreten werde durch die katholischen Bischofs- und die katholischen Hauptstädte Deutschlands, bis jetzt nur mit spärlichem Erfolge. Wir wiederholen, es bleibt eine Pflicht der deutschen Katholiken, zu sorgen, daß sich größere, freiwillige Kirchenchöre bilden, die imstande sind, sich einmal an die Lösung ernsterer Kunstfragen zu wagen. Da geht keine Katholikenversammlung vorüber, wo nicht der bildenden, der architektonischen Kunst gedacht würde. Aber in bezug auf die Tonkunst glaubt jedes Festkomitee alles in bester Ordnung. Der Cäcilienverein hat sich gar nicht die Aufgabe gesetzt, in erster Linie der Tonkunst zu dienen, er ist vielmehr im Sinne seines hochverdienten Gründers, des seligen Franz Witt, bemüht, die Tonkunst zur rechten Dienerin des Gottesdienstes aus- und umzugestalten. Die rechte Pflege der Tonkunst verlangt aber nach Aufführung von Werken, die wohl für den Gottesdienst bestimmt sind, aber auch außerhalb der beschränkten Zeit und der unzulänglichen Raumverhältnisse mancher Kirchenchöre aufzuführen sich eignen und das geistige Leben und hochgerichtete Schaffen katholischer Tonkünstler anregen und belohnt machen in idealer und merkantiler Beziehung.

Edgar Tinel hat unter dieser Kleinheit der Verhältnisse zu Unrecht sehr gelitten, und, wie ihm, so erging und ergeht es noch vielen, wir erinnern nur an unseren großen Zeitgenossen Eduard Stehle.

Ein Verein, der sich alljährlich unsägliche Verdienste nach dieser Seite hin erwirbt, ist und bleibt der Leipziger Riedelverein. Er führte am 20. November mit 700 Mitwirkenden (darunter 140 Instrumentalisten) das *Requiem* von Hektor Berlioz auf. Dieses Riesenwerk kommt für kirchlich-praktische Verhältnisse nicht in Betracht. Aber eine Kraft der Dramatik, eine fesselnde Kraft der Tonpsychologie spricht aus dem Werke, die alles vergessen läßt, was an einzelnen kleineren und größeren Vorwürfen in uns aufsteigt beim Studium der Partitur.

Dr. Göhler schlägt mit der gigantischen Wucht seiner Chormassen, mit der seelentiefen Erfassung der mehr elegischen Stellen, mit der das Ganze umspannenden überwältigenden Großzügigkeit alle inneren und äußeren Bedenken (die Aufführung fand in einer auch Zirkuszwecken dienenden Halle statt) zu Boden. Durchschüttert von der Riesengröße der Gedanken, durchweht von der ergreifenden *Dies irae*-Stimmung verließen wir stumm die weiten Hallen und wenn wir je vor einer Nacht ernste Zwiegespräche mit dem Tode gehalten haben, so war es gestern nach diesem Schreien nach Erbarmung, nach diesem Flehen um Gnade, nach diesem Sehnen nach des Himmels Frieden. Es war eine Gedächtnisfeier für unseren großen Toten — Edgar Tinel.

Dr. Hugo Löbmann

(Die Redaktion hat sogleich nach Empfang der erschütternden Nachricht vom Heimgange E. Tinels einen befreundeten Kirchenmusiker in Brüssel, der Tinel im Leben sehr nahe gestanden, um einen größeren Aufsatz über den belgischen Meister gebeten. Der bereitwilligst zugesagte Artikel wird wahrscheinlich im Januar-Heft des neuen Jahrganges erscheinen.)

Am 11. November vormittags 9½ Uhr starb im Ignatiuskolleg zu **Valkenburg**, versehen mit den heiligen Sterbesakramenten, P. Gerhard Gietmann S. J. Er war geboren am 21. Mai 1845 in Birten bei Xanten im Rheinland, machte die humanistischen Studien in Gaesdonck und trat am 2. Oktober 1864 in die Gesellschaft Jesu ein. Als Scholastiker studierte er an der Universität Münster klassische Philologie, die er auch dann in der Gesellschaft dozierte. Seit 1907 war er im Ignatiuskolleg als Professor für Kunstgeschichte und Hebräisch tätig. Aus seiner reichen literarischen Tätigkeit ist für den Kirchenmusiker von besonderer Bedeutung seine mit Johannes Sörensen S. J. (bei Herder in Freiburg) in fünf Teilen herausgegebene „Kunstlehre", deren III. Teil die „Musikästhetik" bildet. In derselben hat Gietmann

Digitized by Google

seinen Ordensgenossen Jungmann weit überboten — bekanntlich ist ja das Kapitel über Musik in Jungmanns „Ästhetik" das einseitigste und schwächste des ganzen Werkes —, und es gebührt Gietmann das Verdienst, mit seinem Werke die beste und ausführlichste allgemeine Musikästhetik von katholischer Seite geschaffen zu haben. Bekannt sind ferner seine zahlreichen Beiträge zur Choralfrage, besonders in den verschiedenen Jahrgängen des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs, mit denen er allerdings nicht immer ganz glücklich war. Jedenfalls ist mit dem Verstorbenen ein Mann dahingegangen, dem die *Musica sacra* sehr viel zu verdanken hat. R. I. P.

Sonntag, den 24. November, wurde im Krönungsdome in **Pressburg** Beethovens *Missa solemnis* in *D*, Op. 123, unter der Leitung des Domkapellmeisters Dr. Eugen Kossow beim Hochamte aufgeführt. Es ist dies das achtzigste Cäcilienfest des Kirchenmusik-Vereines und die 25. Aufführung der *Missa*, welche nunmehr eine Gedenktafel im Dome verkündet.

Bei der Redaktion sind folgende Programme über Aufführungen usw. eingelaufen: 17. November: Cäcilienverein Sursee (Direktion: Jos. Frei): Titularfest und Konzert. Vormittags 9 Uhr: St. Ludwigsmesse für Chor und Orchester von A. Weirich; ebenso Ave Maria; nachmittags 4 Uhr: Konzert. — 21. November: Cäcilienverein Konstanz (Direktion: Jos. Scheel): Gesangsaufführung des Münsterchors. (I. Teil: Madrigale aus dem 15. und 16. Jahrhundert.) — 24. November: Nabburg (Direktion: Jos. Poll): Sankt Cäcilia, Oratorium für Soli, Chor und Orchester von Ed. Stehle, Op. 43. — 24. November: Cäcilienverein Warnsdorf (Direktion: Ed. Stolle): Gesangsaufführungen in der Dekanalkirche. — 28. November: Generalversammlung des ober-österr. Diözesan-Cäcilienvereins Linz. Vormittags 9½ Uhr: *Missa in hon. S. Lamberti* für dreistimmigen Männerchor mit Orgel von P. Griesbacher. 11 Uhr: Generalversammlung. 2½ Uhr: Segensandacht (gemischter Chor des *„Collegium Petrinum"*). — 28. November: Pfarr-Cäcilienverein Deggendorf (Direktion: A. Goller): Musikalischer Abend mit Vortag: „Erinnerungen an M. Filke".

Hochw. Herrn Erzpriester und Pfarrer von Schönwald bei Gleiwitz, Paul Flascha, dem rührigen zweiten Vorsitzenden des Breslauer Diözesan-Cäcilienvereins, wurde von Sr. Majestät dem König von Preußen der Rote Adlerorden dritter Klasse verliehen. Herzlichen Glückwunsch!

Besprechungen

1. Lauretanische Litaneien

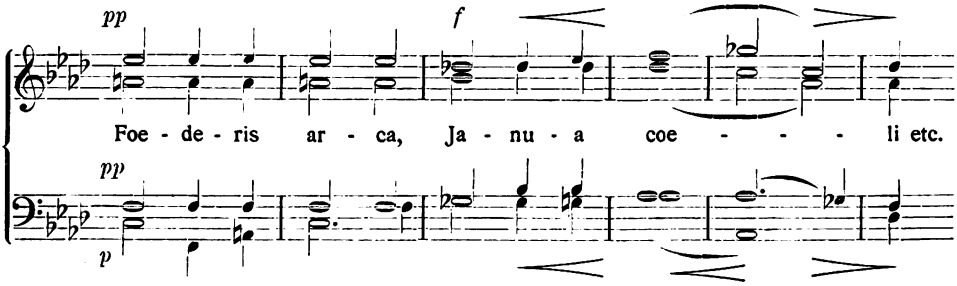
Veith, J. J., Op. 20a. Lauretanische Litanei für 2—3st. Frauenchor mit Orgelbegleitung. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ, Stimmen à 15 ₰.

Für einfache Verhältnisse. Im Sopran wird öfters das hohe *g* gefordert.

Griesbacher, P., Op. 136. *Litaniae de Sacro Corde Jesu* für drei gleiche Stimmen mit Orgel oder Harmonium. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Wenn auch bedeutend einfacher angelegt wie des gleichen Autors große Herz-Jesu-Litanei für gemischten Chor, bringt die Komposition doch reiche Abwechslung und wirksame Steigerungen, die allerdings zuweilen eine hohe I. Stimme fordern.

Grau, P. Th. O. F. M. Lauretanische Fest-Litanei für 4st. Männerchor und Orgel. **Regensburg, A. Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen à 20 ₰.

Der mir zum erstenmal begegnende Komponist hat seinem Opus zwar einen etwas hervorstechenden Titel gegeben, aber es steckt viel musikalischer Sinn in der klangvollen Komposition. Freilich ruft dieses gesunde musikalische Empfinden nach einer strengen Schule, um selbständig und auf eigenen Bahnen zu schreiten; vor der Hand geht der Komponist noch bei manchen Meistern zu Gaste — von Schöpf bis Richard Wagner. Am meisten aber stören die „Liedertafelsätze", die er in zu großer Zahl eingestreut hat, manche unter ihnen würde ein tiefer schürfender Kirchenkomponist niemals schreiben, z. B.:

Diesen abgebrauchten Sätzen (vgl. besonders auch Partitur S. 8ff.: *Virgo veneranda* etc.) stehen dann wieder Partien gegenüber, die jedem gewiegten Kirchenkomponisten Ehre machen würden. Im Interesse des

Digitized by Google

begabten Komponisten und der *Musica sacra* wäre es daher wohlgetan, für künftige Opera auf die obigen Mängel das Augenmerk zu richten und besonders nach einer einheitlichen Arbeit und selbständigen Stil zu streben.

Böhm, P. Ambr. O. F. M., Op. 10. *Litaniae Lauretanae* für 4st. Männerchor mit Orgel. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Partitur 2 ℳ, Stimmen à 30 ₰.

Vorliegende Litanei ist auf einen einheitlicheren Ton eingestimmt wie die eben besprochene, obwohl auch in ihr gelegentlich ein gewisser sentimentaler Unterton mitklingt. Rhythmisch wird die zu reiche Figuration — nicht bloß in der Orgel, sondern auch in den Singstimmen — Schwierigkeiten bereiten (vgl. z. B. die geradezu erdrückende Seite 4 der Partitur), ebenso wie anderseits die mitunter zu kurz bemessene Textesdeklamation (vgl. z. B. Partitur Seite 8: *Regina sacratissimi Rosarii*). Von diesen Ausstellungen abgesehen, bietet das stark mit Chromatik durchsetzte Opus treffsicheren Männerchören mit hohen Tenören und einem gewandten Organisten eine dankbare Aufgabe.

Renner, Jos. jun., Op. 64. Zweite Lauretanische Litanei für 4st. gem. Chor mit Orgelbegleitung. **Regensburg, E. Feuchtinger.** Partitur 2 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Daß Renner in der Komposition weit ab von der ebenen Heerstraße seine eigenen Wege geht, ist längst bekannt; ebenso bekannt aber ist auch die Tatsache, daß alle seine größeren Schöpfungen den Stempel reifster Kunst und Meisterschaft an der Stirne tragen. Auch das vorliegende Op. 64, ein großangelegtes, liturgisch-korrektes Werk, liefert den Beweis hiefür. Wer die Litanei aufmerksam und ohne Vorurteil studiert, der wird erkennen, wie liebevoll sich der Autor in den Text versenkt hat und wie er sich bemüht, demselben in Tönen möglichst adäquaten Ausdruck zu verleihen, von der zarten, kindlichen Anrufung der Mutter Gottes bis zum himmelstürmenden *miserere nobis!* Zwei Bedenken werden gegen Renners Litanei — bis zu einem gewissen Grade — mit Recht erhoben werden: Die überreiche Chromatik und die Schwierigkeit der Ausführung. Beide Momente liegen in der Intention des Komponisten, der für erstklassige Chöre ein auf ganz modernem Boden stehendes Werk schaffen wollte, für das er die gleiche Vorbereitung verlangt, die z. B. ein weltlicher Chor einem Werke von Brahms widmet. Ob der Komponist bei unseren Kirchenchor-Verhältnissen hiebei nicht vielleicht mit einem zu großen Optimismus rechnet, muß die Zukunft lehren. Im übrigen darf der Referent verraten, daß er die Litanei bei einer Primizfeier recht gut und würdig vortragen hörte, ein Beweis, daß die Schwierigkeiten, welche beim Lesen der Partitur so manchen Chordirigenten abschrecken möchten, in der Praxis doch erheblich geringere sind. Immerhin wird aber die imposante Komposition ein Prüfstein für jeden großen Chor sein und bleiben.

George, Alfons, Op. 6. Lauretanische Litanei für 4st. gem. Chor mit Orgel ad lib. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimmen à 30 ₰.

Ein ganz bescheidenes Opus. Warum beim *Regina Angelorum* und später beim *Agnus Dei* ein Frauen- bezw. Männerchor eingeführt wird, ist unerfindlich. K.

2. Kompositionen für Weihnachten

Stein, Bruno, Op. 63. Fünf Weihnachts-Motetten für 5st. gem. Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Partitur 1 ℳ 60 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Der Inhalt ist folgender: *Parvulus filius, Hodie Christus natus est, Laetentur coeli, Deus firmavit, Tui sunt coeli.* Die Gesänge sind kaum mittelschwer und besitzen reichen Wohllaut.

Busch, C. M., Op. 25. Krippenlieder für Männerchor. **Freiburg i B., Karl Ruckmich.** Partitur à 60 ₰, Stimmen à 15 ₰.

Melodie und Text der drei einfachen Lieder atmen richtige Weihnachtsstimmung.

Gebhardi-Kühnhold, Weihnachten a) für Männer-, b) für gemischten Chor. **Berlin-Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg.** Partitur à 10 ₰.

Leicht.

Skobel, Paul, Op. 13. *Gloria.* Weihnachtsgesang für Unisono und 3st. Schußchor oder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. **Breslau, Franz Goerlich.** Partitur 1 ℳ 25 ₰, Stimmen 10 ₰.

Der Komponist hat es verstanden, die Sehnsucht und die Freude der Menschen über den Welterlöser bei aller Schlichtheit dramatisch zu gestalten; der choralartige Satz für drei gleiche Stimmen gibt dem Opus einen wirkungsvollen Abschluß. Diese Wirkung wird noch eine Ausführung mit Streichquartett und Harmonium — in Abschrift zu haben beim Verleger — bedeutend steigern. Für Schulen und Institute.

Hoffmann, Paul, Weihnacht in Bethlehem. Szenische Dichtung für Deklamation, Solostimmen und Harmonium oder Klavier. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimme 10 ₰.

— — Krippen-Singspiel. Ein Kinderoratorium für Chor, Solostimmen, Harmonium oder Klavier. Partitur 1 ℳ 20 ₰, Stimme 20 ₰.

— — Die Weihnachtsgeschichte. Szenische Dichtung mit eingelegten Gesängen. **Berlin-Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg.** Preis 60 ₰.

Die kleinen Sächelchen sind für Kinder geschrieben und von solcher Einfachheit — besonders die Weihnacht in Bethlehem —, daß sich auch die bescheidensten Kreise darüber wagen können; eine besondere Wirkung werden sie freilich nicht auslösen.

Digitized by Google

3. Verschiedene Kompositionen

Filke, Max, Op. 124. Trauungsgesang für eine Singstimme mit Orgel-(Harmonium-)Begleitung. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Preis 1 ℳ.

Eine schöne Komposition für Mezzosopran oder Bariton, die einen guten Sänger und Orgelspieler verlangt.

Janetschek, Alois, Op. 18 und 21. Zwei Trauungsgesänge für eine Singstimme mit Orgel. **Augsburg, Böhm & Sohn.** Preis à 1 ℳ.

Der zweite der beiden, stark chromatischen Gesänge ist nur für eine hohe Stimme ausführbar, der erste noch für eine mittlere; manche Wendungen streifen hart an die Grenze des Trivialen. Mittelschwer.

Gaide, Paul, Op. 87. Zwei Trauungsgesänge für 4st. gem. Chor. **Düsseldorf, L. Schwann.** Preis 25 ₰.

Leicht.

Haller, Michael, Op. 106. Fünf Grablieder für 4st. gem. Chor. **Regensburg, Alfred Coppenrath (H. Pawelek).** Partitur 1 ℳ 50 ₰, Stimmen à 25 ₰.

Hallers Grablieder werden gewiß überall gerne gesungen werden, wo überhaupt deren Gebrauch eingeführt ist. Schon der Name des Meisters bürgt für Gediegenheit und Brauchbarkeit.

Rudolz, Rudolf. „Dein Antlitz such' ich" (Paul Kaiser) für mittlere Singstimme und Orgel. **Leipzig, Leuckart.**

Wer einmal neue, interessante, gangbare Wege in der Liedkomposition gehen will, der führe sich diesen Konzertgesang zu Gemüte. Nach Abendandachten ist er im katholischen Gotteshause sehr mit Vorteil zu gebrauchen. Er verlangt eine modulationsfähige Orgel. Wir kennen wenig geistliche Stücke, in denen der psychologische Gehalt eines tiefempfundenen Textes so sicher erfaßt und musikalisch wirkungsvoll wiedergegeben wäre.

Rudolz, Rudolf. Vater unser für hohe Stimme mit obligatem Horn und Orgel. **Leuckart, Leipzig.**

Sind an sich Werke in dieser Besetzung selten, so ist es doppelt zu begrüßen, wenn sich mit dieser Seltenheit verbindet eine fesselnde Harmonik, sangliche Melodik und eine Dramatik, die immer wirken wird, wo sich Kräfte zusammenfinden, die geneigt sind, einmal etwas zu bringen, was nicht alltäglich ist und dabei sich als künstlerisch bedeutungsvoll darstellt. Wir hoffen, dem jungen, begabten und trefflich geschulten Künstler noch öfter zu begegnen. Dr. L.

Gautier, Edouard, Op. 49. Requiem. Melodram für Solovioline mit Pianoforte. **Regensburg, Alfred Coppenrath.** Partitur 1 ℳ 40 ₰, Stimmen à 10 ₰.

Die Musik enthält Stimmung und ist leicht spielbar.

Slunicko, Johann, Op. 76. Doppelgriff- und Akkord-Studien für Violine.
— — Op. 77. Sechs Vortragsstücke für zwei Violinen.
— — Op. 79. Acht Klavierstücke. Preis à 2 ℳ. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.**

Op. 76 ist ein 28 Seiten umfassendes, wirklich wertvolles Übungsheft, das bei begabten und fleißigen Schülern nur die besten Früchte zeitigen muß, über die Finessen der Kunst aufwärts führt zur Meisterschaft, dem Autor aber als Lehrer und Meister des Geigenspiels ein neues Lorbeerreis in seinen Ehrenkranz flicht.

Op. 77 und 79. Originalkompositionen, vorzüglich geeignet zur Übung in Schule und Haus, wohl verwendbar bei öffentlichen Produktionen, musikalischen Hausunterhaltungen oder sonstigen kleinen Veranstaltungen.

Niggl, P., Op. 12. Acht Charakterstücke für Pianoforte. Op. 14. Vier Charakterstücke für Pianoforte. **Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn.** Preis à 2 ℳ.

Sämtliche Stücke zeigen von der kontrapunktischen wie formellen Fertigkeit des Autors. Der Klaviersatz ist tadellos.

Gruber, Jos., Op. 250. Kinderfreuden. 48 Vortragsstücke für das Pianoforte zu vier Händen. **Augsburg und Wien, Böhm & Sohn.** Preis 2 ℳ.

Anspruchslose, aber nette Stückchen für die Kleinen. Ch. K.

Diesem Heft liegt als Gratisbeilage an: Der zwölfte und Titelbogen zum VIII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik": Dr. Otto Drinkwelder, Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit.

Digitized by Google

Wo wird die „Musica

A. Deutschland:

Baden: Baden-Baden — Boxberg — Buhl — Donaueschingen — Freiburg — Hardhain — Heidelberg — Karlsruhe — Konstanz — Mannheim — Mingolsheim — Müllheim — Oberwittstadt — Rastatt — Stockach — Todtmoos — Überlingen — Villingen.

Bayern: Aichach — Aitrang — Alsleben — Altötting — Amberg — Ansbach — Aschaffenburg — Attenhausen — Au b. Freising — Au a. Inn — Augsburg — Babenhausen — Bamberg — Bayreuth — Berg a. Laim — Bergzabern — Boos — Burghausen — Buttenwiesen — Cham — Deggendorf — Dillingen — Dinkelsbühl — Ebnath — Eggenfelden — Egglham — Eglfing bei München — Egling — Eichstätt — Engelberg — Erbach-Reiskirchen — Erfenbach — Ering — Erling — Ettal — Fischbach — Flommersheim-Eppstein — Frabertsham — Frankenthal — Freising — Füssen — Gars a. Inn — Gmund (Tegernsee) — Godramstein — Griesbach-Rottal — Großwenkheim — Habach — Hagenbach — Hatzenbühl — Hausen — Hayna — Hördt — Jetzendorf — Igling — Ingolstadt — Kaiserslautern — Kaufbeuren — Kempten — Kinsau — Kirn — Kissingen — Kitzingen — Kößlarn — Kronach — Landau — Landshut — Landstuhl — Lauingen — Lichtenfels — Lindau — Ludwigshafen — Mainburg — Mallersdorf — Markt Oberdorf — Memmingen — Metten — Miltenberg — Mitterfels — Mühldorf a. Inn — München — Münnerstadt — Neßelwang — Neuburg a. D. — Neumarkt — Neunburg v. W. — Neustadt a. D. — Neustadt a. H. — Nördlingen — Nürnberg — Oberbergkirchen — Oettingen — Offendorf b. Riedenburg — Osterhofen — Ottobeuren — Pasing — Passau — Pfaffenhausen — Pfarrkirchen — Pielenhofen — Pilsting — Plattling — Prien — Radersdorf — Regensburg — Bad Reichenhall — Rheinzabern — Scheyern — Schmidmühlen — Schongau — Schrobenhausen — Schweinfurt — Simbach — Spalt — Speyer — Stegaurach — Stephanskirchen — Stötten bei Auerberg — Straubing — Sulzbach — Tegernsee — Tittmoning — Tölz — Traunstein — Türkenfeld — Unsleben — Viechtach — Vilshofen — Volkach — Waldsassen — Waldsee — Wartenberg — Weiden — Weilheim — Westerheim — Wörishofen — Wullenstetten — Würzburg — Zweibrücken.

Braunschweig: Braunschweig (Stadt).

Elsass-Lothringen: Borny — Colmar — Lemberg — Metz — Noisseville — Straßburg.

Hamburg: Bergedorf — Hamburg (Stadt).

Hessen: Darmstadt — Eltville — Mainz.

Hohenzollern: Beuron — Bingen — Hechingen — Ostrach — Sigmaringen — Trochtelfingen.

Preussen: Aachen — Adorf — Ahrweiler — Alfhausen — Allenstein — Alpen — Altenbecken — Altenessen — Altwasser — Amsee — Balve — Banerwitz — Barmen — Bautzen — Bendorf — Benrath — Bensberg — Berlin — Blankenheim — Bochum — Bonn — Braunsberg — Brauweiler — Brechelsdorf — Breslau — Brühl — Büren — Cleve — Cöln — Cosel — Crefeld — Danzig — Dtsch. Krawarn — Dieburg — Dietkirchen — Dillingen a. Saar — Dortmund — Duderstadt — Duisburg — Dülken — Düren — Düsseldorf — Elberfeld — Erle bei Buer — Erfurt — Essen — Euskirchen — Fulda — Geldern — Gemünd — Glatz — Gleiwitz — Glogau — Goch — Görlitz — Gütersloh — Hachenburg — Hagen — Hamm — Herbesthal — Heiligenstadt — Heiligkreuz — Hildesheim — Homburg v. d. Höhe — Hüsten — Jülich — Katscher — Katernberg — Kattowitz — Kaudrzin — Kevelar — Kirchhellen — Kohlscheid — Königgrätz — Königshütte — Kosten — Kreuznach — Krotoschin — Küllstedt — Küppersteg — Kurtscheid bei Neuwied — Labischin — Leipzig — Lengerich — Leobschütz — Leutersdorf — Liebenthal — Limburg — Lüdinghausen — Meppen — Mettingen — Mikultschütz — Mogilno — Montabaur — Mülheim a. Rh. — München-Gladbach — Münster — Muskau — Neidenburg — Neiße — Neuenahr — Neuenkirchen — Neuhof — Neuß — Niedersteine — Oberglogau — Oberlahnstein — Offenbach — Osnabrück — Ostritz — Otzenrath — Öventrop — Paderborn — Pelplin — Pleß — Pleschen — Posen — Radeberg — Ratibor — Recklinghausen — Rees — Reichenbach — Reinerz — Saarlouis — Schirgiswalde — Schlebusch — Schöndorf — Schwelm — Seitsch — Sinzig — Skurz — Sohrau — Sprottau — Steyl — Strehlen — Sulzbach a. d. Saar — Trebnitz — Trier — Uedem — Velbert — Vreden — Warendorf — Werden — Wesel — Wiesbaden — Winterberg — Witkowo — Wittichenan — Wittlich.

Digitized by Google

Sacra“ gelesen?[1)]

Sachsen: Aschersleben — Bautzen — Dresden — Hirschfelde — Leipzig — Plauen — Zittau.

Sachsen-Meiningen: Meiningen.

Württemberg: Biberach — Bühlerzell — Deggingen — Dunningen — Ehingen — Ellwangen — Erlenbach — Göppingen — Heilbronn — Heiligenbronn — Horb a. N. — Kleinengstingen — Leutkirch — Mergentheim — Oberndorf a. N. — Ochsenhausen — Öffingen — Ravensburg — Reutlingen — Riedlingen — Rottenburg — Rottweil — Saulgau — Schwäb.-Gmünd — Stuttgart — Tübingen — Tuttlingen — Uttenweiler — Wangen — Zeil.

B. Ausland:

Ägypten: Cairo.

Belgien: Brüssel — Gand — Jambos — Liège — Malines — Merbes le Château — Wavre.

Brasilien: Petropolis — Santa Cruz — São Paulo.

Canada: Winnipeg.

Dänemark: Charlottenlund — Kopenhagen.

Deutsch-Westafrika: Agome — Palime (Togo).

Frankreich: Angers — Paris — Toulouse — Villers Plouich.

Grossbritannien und Irland: Dublin — London — Maynooth — Rodbourne — Ryde.

Italien: Mailand — Rom — Turin.

Luxemburg: Differdingen — Esch — Rosport — Saeul — Waldbredinus.

Niederlande: Amersfoort — Amsterdam — Baexem — Deventer — Haag — Herzogenbusch — Maastricht — Ommen — Tilburg — Utrecht — Wittem.

Österreich-Ungarn: Agram — Altschwendt — Außig — Bórahöwka — Bozen — Braunau — Bregenz — Brixen — Brünn — Budweis — Budyn — Cattaro — Chyrów — Dornbirn — Esztergom — Feldkirch — Freudenthal — Fünfkirchen — Furth — Görz — Gran — Graz — Gynla — Herzogenburg — Hohenems — Höritz — Horn — Jägerndorf — Innsbruck — Kalocsa — Kaltern — Karlsbad — Kennelbach — Kimmling — Kißzabadka — Königswald — Kostajnica — Krakau — Kremsier — Leibach — Lambach — Lana — Leipa — Leitmeritz — Lemberg — Leoben — Ligist — Linz — Lochau bei Bregenz — Luditz — Marburg — Maria-Schein — Mariazell — Marienbad — Marienberg bei Mals — Mautern — Meran — Miletin — Nagyszam — Nemetker — Neudeck — Neusatz — Oberwölbling — Olmütz — Osseg — Oswiecim — Pécs — Pilsen — Plan — Prag — Preßburg — Raab — Reichenberg — Roppen — Rumburg — Salzburg — St. Gabriel — St. Martin — St. Pölten — Scheiben — Schwaz — Seckau — Seitenstetten — Sonntagsberg — Stuhlweißenburg — Szatmar — Szombathely — Tarnow — Temesvár — Teplitz — Trautenau — Trient — Tux — Vorau — Walkenstein — Warnsdorf — Wien — Zlabings.

Rumänien: Bukarest.

Russland: Karlsruhe, Gouv. Cherson — Odessa — Saratow — Warschau — Wilna — Wloclawek.

Schweden: Stockholm.

Schweiz: Altdorf — Baar — Basel — Chur — Einsiedeln — Engelberg — Flums — Gams — Genf — Glarus — Hägendorf — Kleinwangen — Küßnacht — Leuk-Stadt — Lichtensteig — Luzern — Maria-Rickenbach — Rorschach — St. Gallen — Solothurn — Stans — Steinach — Sursee — Wangen — Zug — Zürich.

Spanien: Salamanca.

Vereinigte Staaten: Covington — Milwaukee — New York — San Antonio.

[1)] Dieses Ortsverzeichnis, das vom Verlag zu buchhändlerischen Zwecken hergestellt wurde, will natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen; es wurde nur auf grund der Regensburger Postversandliste und der Liste der direkten Besteller beim Verlage gefertigt. Hiezu kommen noch die Abonnenten, die die Musica sacra durch die verschiedenen Ortsbuchhandlungen beziehen — sicherlich noch ein ebenso grosser Kreis von Bestellern. Vielleicht haben die letzteren die Güte, ihre Ortsadressen dem Verlage gelegentlich zu übersenden, um das Ortsverzeichnis allmählich vervollständigen zu können.

Digitized by Google

Abonnements-Einladung

auf den 46. Jahrgang der Musica sacra

Treu ihrem Programm, der „Förderung der katholischen Kirchenmusik“ zu dienen, wird die ‚*Musica sacra*‘ auch im 46. Jahrgang, festgeankert auf dem Felsengrund des *Motu proprio* Pius' X., ihren Weg zu nehmen suchen. — Jedes Heft des vergangenen Jahrgangs brachte 24 Seiten Text, ebensoviel soll auch der neue Jahrgang umfassen. Vielleicht darf die Redaktion noch auf eine neue Rubrik dieses kommenden Jahrgangs hinweisen:

„Aus Briefen bedeutender Kirchenmusiker“,

welche interessante Briefe verstorbener Kirchenkomponisten — natürlich mit Ausschluß alles Persönlichen — zum erstenmal veröffentlichen wird.

Im Hinweis auf obiges Ortsverzeichnis „Wo wird die ‚*Musica sacra*‘ gelesen?“ erlauben sich sodann Redaktion und Verlag die bisherigen Abonnenten zu bitten ihrer ‚*Musica sacra*‘ treu zu bleiben und neue zu gewinnen, damit das Ortsverzeichnis einen recht großen Zuwachs erhalte. Bestellkarte liegt an.

Und so wünschen allen verehrlichen Lesern

Gnadenreiche Weihnachten

Redaktion und Verlag der Musica sacra

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

INDIANA UNIVERSITY
SCHOOL OF MUSIC
LIBRARY
Bloomington, Indiana

Date Due

Demco 293-5

MAR 1959

Digitized by Google

REF
ML5
.M859
v.42-45
3 0000 084 124 522
INDIANA UNIVERSITY
SCHOOL OF MUSIC
LIBRARY
Bloomington, Indiana
REF

THIS BOOK DOES NOT CIRCULATE

Digitized by Google